OVIDIO
METAMORFOSI

VOLUME III

LIBRI V-VI

A CURA DI GIANPIERO ROSATI

TRADUZIONE DI GIOACHINO CHIARINI

FONDAZIONE LORENZO VALLA / ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Insieme all'*Odissea*, le *Metamorfosi* sono il libro più fortunato che l'antichità classica ci abbia lasciato. Dante e Shakespeare, pittori e scultori, musicisti e romanzieri di ogni paese e di ogni età lo hanno amato, riscritto, illustrato, dipinto. È il libro che per la sua leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità Italo Calvino affidava al terzo millennio. È la *summa* del mito antico, ma anche delle passioni e dell'infelicità che dominano da sempre il mondo. Tutto, secondo Ovidio, muta: il cosmo, gli dèi, i corpi degli uomini e delle donne. Nelle *Metamorfosi*, le storie di animali che divengono pietre, di eroi e ninfe mutati in stelle, di numi che s'incarnano, nascono l'una dall'altra, si intrecciano, riaffiorano in sequenza velocissima e cangiante.

Nel libro V ecco il completamento del ciclo dedicato a Perseo; poi, al centro del libro VI, l'orrenda tragedia di Tereo, Procne e Filomela – una cupa narrazione di violenza carnale, mutilazione e cannibalismo – che fa nascere l'usignolo, la rondine e l'upupa nel mondo post-divino. Ma i due libri contengono anche le storie degli umani che hanno osato sfidare gli dèi: come Niobe che contesta a Latona la sua divinità. E soprattutto mettono in primo piano le vicende di coloro che hanno voluto gareggiare con gli immortali nelle arti: le Pieridi contro le Muse, Aracne contro Minerva, Marsia contro Apollo. Risuona, qui, il motivo del rapporto fra potere e artisti, centrale nella cultura augustea e nella vita di Ovidio stesso. Esso rientra però in quello più generale che riguarda la natura della poesia: in cosa si distingue quella umana da quella divina? Il flauto di Marsia da quello di Apollo, la tela complessa di Aracne da quella di Minerva, l'elaborato racconto delle Pieridi dalle creazioni delle Muse? Il mito è di tutti, e tutti, uomini e dèi, lo cantano. «Piantatela di ingannare la gente ignorante con vane armonie», dicono le nove figlie di Piero alle nove dee dell'ispirazione. Invariabilmente sconfitti, gli umani che si provano nelle arti contro i signori dell'Olimpo appaiono però narratori, tessitori di mitiche meraviglie e musici impareggiabili: come Ovidio.

La Fondazione Valla prosegue con questo la pubblicazione in sei volumi delle *Metamorfosi*, basando il testo e gli apparati su quelli editi da Richard Tarrant per gli Oxford Classical Texts, e per la cura generale di Alessandro Barchiesi. Il commento è affidato a Gianpiero Rosati. La traduzione è opera di Gioachino Chiarini.

Gianpiero Rosati è professore di letteratura latina nell'Università di Udine. Ha scritto su Stazio (*Achilleide*, 1994) e la poesia flavia, Seneca, Petronio e Apuleio, ma soprattutto sulla poesia elegiaca e su Ovidio, con saggi (*Narciso e Pigmalione*, 1983), traduzioni (*Heroides*, 1989) e commenti (*Medicamina*, 1985; *Heroides XVIII-XIX*, 1996).

Gioachino Chiarini insegna letteratura latina e storia del teatro classico all'Università di Siena e dirige il Centro Warburg Italia di Siena. Si occupa di teatro classico (*La recita. Plauto, la farsa, la festa*, 1983², e *Introduzione a Plauto*, 1991); di storia della cultura classica (*Lessing e Plauto*, 1983); di poesia epica e di storia della narrativa (*Odisseo. Il labirinto marino*, 1991); di mito (*I cieli del mito. Letteratura e cosmo da Omero ad Ovidio*, 2005). Per la Fondazione Valla ha tradotto i Libri V-VII delle *Storie contro i pagani* di Orosio (1976), gli *Atti e Passioni dei Martiri* (1987) e le *Confessioni* di sant'Agostino (1992-97).

In sopracoperta:
Perugino, *Apollo e Marsia* (part.)
Parigi, Louvre
Foto © Photoservice Electa/Leemage

SCRITTORI GRECI E LATINI

OVIDIO

METAMORFOSI

a cura di A. Barchiesi

Piano dell'opera

Volume I
Saggio introduttivo
di C. Segal
LIBRI I-II
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi

Volume II
LIBRI III-IV
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi e G. Rosati

Volume III
LIBRI V-VI
traduzione di G. Chiarini
commento di G. Rosati

Volume IV
LIBRI VII-IX
traduzione di G. Chiarini
commento di E.J. Kenney

Volume V
LIBRI X-XII
traduzione di G. Chiarini
commento di J.D. Reed

Volume VI
LIBRI XIII-XV
traduzione di G. Chiarini
commento di P. Hardie

Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant

OVIDIO

METAMORFOSI

Volume III
(Libri V-VI)

a cura di Gianpiero Rosati

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Gioachino Chiarini

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato
grazie alla collaborazione della
Fondazione Cariplo

*This edition reprinted and translated,
with additions, by Fondazione Lorenzo Valla
by arrangement with Oxford University Press.
First published by Oxford University Press in 2004.*
Richard Tarrant © 2004

ISBN 978-88-04-58348-6

© Fondazione Lorenzo Valla 2009
I edizione settembre 2009

www.librimondadori.it

INDICE

IX Premessa del curatore
XIII Abbreviazioni bibliografiche
XXXIX Nota al testo

TESTO E TRADUZIONE

3 *Sigla*
9 Libro quinto
61 Libro sesto

COMMENTO

117 Libro quinto
242 Libro sesto

PREMESSA DEL CURATORE

Questo volume prosegue il lavoro iniziato nel 2004 secondo i criteri e le intenzioni esposte nella Premessa del Curatore al volume I (richiamata già nel vol. II). Anche in questo caso ho cercato di utilizzare la letteratura critica più recente (ma la pretesa di tenere sotto controllo la bibliografia su Ovidio equivale a voler controllare le voci nella sua Casa della Fama), e delle numerose recensioni all'edizione Tarrant che nel frattempo sono apparse e che hanno talora portato contributi importanti alla discussione delle sue scelte. Tra le più significative si segnalano le seguenti: P. Fedeli, «Gnomon» LXXIX 2007, pp. 605-12; L. Galasso, «MD» LVII 2006, pp. 105-36; S. Heyworth, «CR» LVII 2007, pp. 104-9; G. Liberman, «RPh» LXXVIII 2004, pp. 57-90; G. Luck, «Exemplaria Classica» IX 2005, pp. 249-71; A. Pérez Vega, «Emerita» LXXIII 2005, pp. 353-6; M. Possanza, «Bryn Mawr Classical Review» 2005.06.27; A. Ramírez de Verger, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and History XIII*, Bruxelles 2006, pp. 315-34.

Verso molti amici e colleghi ho vari debiti di gratitudine: oltre ad A. Barchiesi e gli altri commentatori della nostra *équipe*, vorrei ricordare almeno G. Agosti, F. Bessone, S. Casali, V. Chinnici, R. de Vito, M. Fantuzzi, J. Farrell, M. Fucecchi, M. Gabriele, L. Galasso, N. Holzberg, E. Mazzolini, L. Micozzi, C. Newlands, V. Saladino, E. Tomasin.

Gianpiero Rosati

Firenze-Udine, settembre 2008

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Adams 1982
J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982.
von Albrecht 1979
M. von Albrecht, *L'épisode d'Arachné dans les Métamorphoses d'Ovide*, «REL» LVII 1979, pp. 266-77.
von Albrecht 2000
M. von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000.
Anderson 1972
W.S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*, Norman 1972.
Anderson 1997
W.S. Anderson (ed.), *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5*, Norman-London 1997.
ANRW
Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Berlin-New York 1972 sgg.
Austin 1964
R.G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber secundus*, Oxford 1964.
Baldo 1995
G. Baldo, *Dall'*Eneide *alle* Metamorfosi*: il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
Baldo 2004
G. Baldo, *M. Tulli Ciceronis in C. Verrem actionis secundae liber quartus (De signis)*, Firenze 2004.
Ballestra-Puech 2006
S. Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève 2006.

Barchiesi 1991
A. Barchiesi, *Discordant Muses*, «PCPhS» XXXVII 1991, pp. 1-21.
Barchiesi 1992
A. Barchiesi, *P. Ovidii Nasonis epistulae Heroidum 1-3*, Firenze 1992.
Barchiesi 1994
A. Barchiesi, *Il poeta e il principe*, Roma-Bari 1994.
Barchiesi 1997
A. Barchiesi, «Poeti epici e narratori», in G. Papponetti (ed.), *Metamorfosi*, Sulmona 1997, pp. 121-41.
Barchiesi 1999
A. Barchiesi, «Venus' Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns», in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 112-26.
Barchiesi 2002a
A. Barchiesi, «Narrative Technique and Narratology in the *Metamorphoses*», in Hardie 2002a, pp. 180-99.
Barchiesi 2002b
A. Barchiesi, «Martial Arts. Mars Ultor in the Forum Augustum: A Verbal Monument with a Vengeance», in G. Herbert-Brown (ed.), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002, pp. 1-22.
Barchiesi 2005
A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi*, I, Milano 2005.
Barchiesi 2007
A. Barchiesi – G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi*, II, Milano 2007.
Barkan 1986
L. Barkan, *The gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven-London 1986.
Bernardini 1971
P.A. Bernardini, *Il banchetto di Polidette in Pindaro, Pyth. 12,14 e il nuovo scolio papiraceo di Teone (P. Oxy. 2536)*, «QUCC» XI 1971, pp. 99-101.
Bernardini et alii 1995
P.A. Bernardini – E. Cingano – B. Gentili – P. Giannini, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
Bernbeck 1967
E.J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967.
Berti 2007
E. Berti, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007.

Bessone 1997
F. Bessone, *P. Ovidi Nasonis Heroidum epistula XII*, Firenze 1997.
Bethe 1904
E. Bethe, *Ovid und Nikander*, «Hermes» XXXIX 1904, pp. 1-14.
Bettenworth 2004
A. Bettenworth, *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian*, Göttingen 2004.
Bettini 2000
M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000.
Bettini – Spina 2007
M. Bettini – L. Spina, *Il mito delle Sirene*, Torino 2007.
Biotti 1994
A. Biotti, *Virgilio. Georgiche, Libro IV*, Bologna 1994.
Blümner 1912
H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, I-IV, Leipzig-Berlin 1912².
Bömer
F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, I-VII, Heidelberg 1969-86; *Addenda und Corrigenda* (ed. U. Schmitzer), Heidelberg 2006.
Bömer – Fleischmann – Schmitzer 2006
F. Bömer – P. Fleischmann – U. Schmitzer, *"Iunctae solacia mortis" und "una in urna" (Ov. met. 5,73 und 11,706)*, «Gymnasium» CXVI 2006, pp. 529-45.
Borca 1997
F. Borca, *"Garrula limosis rana coaxat aquis": la rana, il suo habitat e il gracidio*, «AFLS» XVIII 1997, pp. 151-76.
Boyd 2002
B.W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden 2002.
Brink 1971
C.O. Brink, *Horace on Poetry: The Ars Poetica*, Cambridge 1971.
Brink 1982
C.O. Brink, *Horace on Poetry: Epistles book 2: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge 1982.
Buchheit 1966
V. Buchheit, *Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I*, «Hermes» XCIV 1966, pp. 80-108.
Cahoon 1996
L. Cahoon, *Calliope's Song: shifting Narrators in Ovid,* Metamorphoses 5, «Helios» XXIII 1996, pp. 43-66.
Cairns 2006
F. Cairns, *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge 2006.

Calvino 1979
I. Calvino, «Gli indistinti confini», in *Ovidio, Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1979, pp. VII-XVI (= I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano 1995, pp. 904-16).

Campana 2004
P. Campana, *D. Iunii Iuuenalis satura X*, Firenze 2004.

Casali 1995
S. Casali, *P. Ovidi Nasonis Heroidum epistula IX*, Firenze 1995.

Càssola 1975
F. Càssola, *Inni omerici*, Milano 1975 (1999[7]).

Cazzaniga 1950-51
I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, I-II, Milano-Varese 1950-51.

Chirassi 1968
I. Chirassi, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Roma 1968.

Ciappi 1998a
M. Ciappi, *Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (*met. *VI 587-666)*, «Maia» L 1998, pp. 433-63.

Ciappi 1998b
M. Ciappi, *La metamorfosi di Procne e Filomela in Ovidio,* Met. *6.667-670*, «Prometheus» XXIV 1998, pp. 141-8.

CIL
Corpus Inscriptionum Latinarum, Berolini 1863 sgg.

Clausen 1994
W. Clausen, *Virgil. Eclogues*, Oxford 1994.

Clauss 1989
J.J. Clauss, *The Episode of the Lycian Farmers in Ovid's* Metamorphoses, «HSCPh» XCII 1989, pp. 297-314.

Clay 1989
J. Strauss Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton 1989.

Cole 2004
T. Cole, *Ovid, Varro, and Castor of Rhodes: the chronological architecture of Ovid's Metamorphoses*, «HSCPh» CII 2004, pp. 355-422.

Cole 2008
T. Cole, *Ovidius Mythistoricus. Legendary Time in the* Metamorphoses, Frankfurt a. M. 2008.

Conte 1984
G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.

Conte 1986
G.B. Conte, *The rhetoric of imitation*, Ithaca 1986.

Corso 1988
A. Corso – R. Mugellesi – G. Rosati (a cura di), *Plinio. Storia Naturale*, V, Torino 1988.
Corso – Romano 1997
A. Corso – E. Romano, *Vitruvio. De Architectura*, a cura di P. Gros, commento a cura di A. Corso – E. Romano, Torino 1997.
Costa 1973
C.D.N. Costa, *Seneca. Medea*, Oxford 1973.
Courtney 1993
E. Courtney, *The fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993.
Cribiore 1995
R. Cribiore, *A Hymn to the Nile*, «ZPE» CVI 1995, pp. 97-106.
Curley 1997
D. Curley, *Ovid,* Met. *6.640: a dialogue between mother and son*, «CQ» XLVII 1997, pp. 320-2.
Curley 2003
D. Curley, «Ovid's *Tereus*: theater and metatheater», in Sommerstein 2003, pp. 163-97.
Curran 1978
L.C. Curran, *Rape and rape victims in the Metamorphoses*, «Arethusa» XI 1978, pp. 213-41.
Curtius 1992
E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992.
D'Alessio 1996
G. D'Alessio, *Callimaco*, Milano 1996.
Degl'Innocenti Pierini 2002a
R. Degl'Innocenti Pierini, «Il barbaro Tereo di Accio. Attualizzazione e funzionalità ideologica di un mito greco», in S. Faller – G. Manuwald (hrsg. von), *Accius und seine Zeit*, Würzburg 2002, pp. 127-39.
Degl'Innocenti Pierini 2002b
R. Degl'Innocenti Pierini, *Spirat tragicum satis ... Note al Tereus di Accio, tra filologia e storia della lingua*, «Paideia» LVII 2002, pp. 84-98.
De Nuccio – Ungaro 2002
M. De Nuccio – L. Ungaro (edd.), *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venezia 2002.
Dewar 1991
M. Dewar, *Statius. Thebaid IX*, Oxford 1991.
D. – K.
H. Diels – W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1974^{17}.

Doblhofer 1994
G. Doblhofer, *Vergewaltigung in der Antike*, Stuttgart-Leipzig 1994.
Dunbar 1995
N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
Ernout – Meillet
Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots, par A. Ernout – A. Meillet, Paris 1959⁴ (rist. 1985).
Esposito 1994
P. Esposito, *La narrazione inverosimile. Aspetti dell'epica ovidiana*, Napoli 1994.
EV
Enciclopedia Virgiliana, Roma 1984-91.
Fabre-Serris 1995
J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1995.
Fantasia 2003
U. Fantasia, *La guerra del Peloponneso. Libro II*, Pisa 2003.
Fantham 1972
E. Fantham, *Comparative studies in republican latin imagery*, Toronto 1972.
Fantuzzi c.d.s.
M. Fantuzzi, «Nocturnal Warriors: *pius amor* and the Intertexts of Virgil's Nisus and Euryalus», in A. Sens (ed.), *Greek Poetry in Italy* (in corso di stampa).
Fantuzzi – Hunter 2002
M. Fantuzzi – R. Hunter, *Muse e modelli*, Roma-Bari 2002.
Farrell 1999
J. Farrell, «The ovidian *corpus*: poetic body and poetic text», in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 127-41.
Fedeli 1980
P. Fedeli, *Properzio. Il primo libro delle Elegie*, Firenze 1980.
Fedeli 1985
P. Fedeli, *Properzio. Il libro terzo delle Elegie*, Bari 1985.
Fedeli 2005
P. Fedeli, *Properzio. Elegie, Libro II*, Cambridge 2005 (ARCA 45).
Feeney 1991
D.C. Feeney, *The gods in epic*, Oxford 1991.
Feldherr 2002
A. Feldherr, «Metamorphosis in the *Metamorphoses*», in Hardie 2002b, pp. 163-79.
Feldherr 2004-05
A. Feldherr, *Reconciling Niobe*, «Hermathena» CLXXVII-CLXXVIII 2004-05, pp. 125-46.

Feldherr – James 2004
A. Feldherr – P. James, *Making the Most of Marsyas*, «Arethusa» XXXVII 2004, pp. 75-103.
Feraboli – Flores – Scarcia 2001
S. Feraboli – E. Flores – R. Scarcia, *Manilio. Astronomica*, II, Milano 2001.
FGrHist
Die Fragmente der griechischen Historiker, hrsg. von F. Jacoby, Berlin-Leiden 1923-58.
Fitzpatrick 2001
D. Fitzpatrick, *Sophocles'* Tereus, «CQ» LI 2001, pp. 90-101.
Fleischmann 2007
P. Fleischmann, «Die kleinen Leute in Ovids *Metamorphosen* – zwischen Sozialrealismus und literarischem Konzept am Beispiel der lykischen Bauern (*met.* 6,323-387)», in M. Janka – U. Schmitzer – H. Seng (edd.), *Ovid. Werk-Kultur-Wirkung*, Darmstadt 2007, pp. 183-93.
Fletcher 2005
R. Fletcher, «Or such as Ovid's Metamorphoses ...», in Hunter 2005, pp. 299-319.
Floridi 2007
L. Floridi, *Stratone di Sardi. Epigrammi*, Alessandria 2007.
Forbes Irving 1990
P. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford 1990.
Fordyce 1961
C.J. Fordyce, *Catullus*, Oxford 1961.
Fowler 1987
D.P. Fowler, «Vergil on Killing Virgins», in Michael Whitby – P. Hardie – Mary Whitby (edd.), *Homo viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987, pp. 185-98.
Fowler 2000
D.P. Fowler, *Roman constructions*, Oxford 2000.
Fowler 2002
D.P. Fowler, *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on* De Rerum Natura *2. 1-332*, Oxford 2002.
Fränkel 1945
H. Fränkel, *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945 (Sather Classical Lectures 18).
Fraenkel 1964
E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, I-II, Roma 1964.

Frécaut 1980
J.M. Frécaut, *La métamorphose de Niobé chez Ovide (Met., VI 301-312)*, «Latomus» XXXIX 1980, pp. 129-43.
Frisk 1960
H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, I, Heidelberg 1960.
Fucecchi 2006
M. Fucecchi, *Una guerra in Colchide. Valerio Flacco,* Argonautiche *6, 1-426*, Pisa 2006.
Fuhrer 1999
T. Fuhrer, *Der Götterhymnus als Prahlrede – Zum Spiel mit einer literarischen Form in Ovids "Metamorphosen"*, «Hermes» CXXVII 1999, pp. 356-67.
Gärtner 2005
J.F. Gärtner, *Ovid. Epistulae ex Ponto, Book 1*, Oxford 2005.
Galand-Hallyn 1994
P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève 1994.
Galasso 1995
L. Galasso, *P. Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber II*, Firenze 1995.
Galasso 2000
L. Galasso, «Commento», in *Ovidio. Opere II. Le Metamorfosi*, Torino 2000.
Galinsky 1975
G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the basic aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975.
Gantz 1993
T. Gantz, *Early Greek myth*, Baltimore-London 1993.
Geominy 1992
W. Geominy, «Niobidai», in *LIMC* VI 1, 1992, pp. 914-29.
Gibson 2003
R.K. Gibson, *Ovid's* Ars Amatoria *III*, Cambridge 2003.
Gigli Piccardi 2003
D. Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. I-XII*, Milano 2003.
Gildenhard – Zissos 1999
I. Gildenhard – A. Zissos, «"Somatic Economies": Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*», in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 162-81.
Gildenhard – Zissos 2004
I. Gildenhard – A. Zissos, *Ovid's Hecale. Deconstructing Athens in the Metamorphoses*, «JRS» XCIV 2004, pp. 47-72.

Gildenhard – Zissos 2007
I. Gildenhard – A. Zissos, *Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (*Met. *6.412-674) and Beyond*, «Dictynna» IV 2007.
Gonnelli 2003
F. Gonnelli, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. XIII-XXIV*, Milano 2003.
Goretti 2004
M. Goretti, «Marsia», in F. Ghedini – I. Colpo – M. Novello (edd.), *Le* Immagini *di Filostrato minore*, Roma 2004, pp. 33-43.
Guastella 2001
G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001.
Gwyn Griffiths 1960
J. Gwyn Griffiths, *The flight of the gods before Typhon: an unrecognized myth*, «Hermes» LXXXVIII 1960, pp. 374-6.
Hardie 2006
A. Hardie, *The Aloades on Helicon: Music, Territory and Cosmic Order*, «A&A» LII 2006, pp. 42-71.
Hardie 1986
P. Hardie, *Virgil's Aeneid: cosmos and imperium*, Oxford 1986.
Hardie 1994
P. Hardie, *Virgil. Aeneid, Book IX*, Cambridge 1994.
Hardie 2002a
P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002.
Hardie 2002b
P. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
Hardie 2002c
P. Hardie, «Another look at Virgil's Ganymedes», in T.P. Wiseman (ed.), *Classics in progress. Essays on ancient Greece and Rome*, Oxford 2002, pp. 333-61.
Hardie 2005
P. Hardie, «Hesiod Catalogue of Women and Latin Poetry», in Hunter 2005, pp. 287-98.
Hardie 2007
P. Hardie, «Contrasts», in S.J. Heyworth – P.G. Fowler – S.J. Harrison (edd.), *Classical Constructions. Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*, Oxford 2007, pp. 141-73.
Hardie – Barchiesi – Hinds 1999
P. Hardie – A. Barchiesi – S. Hinds (edd.), *Ovidian transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge 1999.

Harries 1990
B. Harries, *The spinner and the poet: Arachne in Ovid's* Metamorphoses, «PCPhS» XXXVI 1990, pp. 64-82.
Harrison 1991
S.J. Harrison, *Vergil. Aeneid 10*, Oxford 1991.
Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966
M. Haupt – R. Ehwald (edd.), *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, ed. rived. da M. von Albrecht, I-II, Zürich 1966.
Heinze 1919 (1960)
R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, «Sitzungsberichte der Leipzig Akademie. Philos.-hist. Klasse» LXXI 7, 1919 (= in Id., *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt 1960[3], pp. 308-403).
Hellegouarc'h 1972
J. Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république*, Paris 1972.
Hill 1992
D.E. Hill, *Ovid. Metamorphoses V-VIII*, Warminster 1992.
Hinds 1984
S. Hinds, Carmina digna. *Gallus* P Qasr Ibrîm *6-7 Metamorphosed*, «PLLS» IV 1983, pp. 43-54.
Hinds 1987
S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone*, Cambridge 1987.
Hinds 1998
S. Hinds, *Allusion and intertext*, Cambridge 1998.
Hinds 2002
S. Hinds, «Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition», in Hardie 2002a, pp. 122-49.
Hinds c.d.s.
S. Hinds, «Seneca's Ovidian *Loci*», in M. Paschalis (ed.), *Dramatic and Performance Space in Greek Tragedy and Seneca* (in corso di stampa).
Hofmann 1986
H. Hofmann, *Ovid's* Metamorphoses*: carmen perpetuum, carmen deductum*, «PLLS» V 1986, pp. 223-41.
Hollis 1977
A.S. Hollis, *Ovid. Ars amatoria, Book I*, Oxford 1977.
Hollis 1990
A.S. Hollis, *Callimachus. Hecale*, Oxford 1990.
Hollis 2007
A.S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry c. 60 BC-AD 20*, Oxford 2007.
Holzberg 1998
N. Holzberg, *Ter quinque uolumina as carmen perpetuum: the divi-*

sion into books in Ovid's Metamorphoses, «MD» XL 1998, pp. 77-98.
Holzberg 2007
N. Holzberg, *Ovids Metamorphosen*, München 2007.
Hopkinson 2000
N. Hopkinson, *Ovid. Metamorphoses Book XIII*, Cambridge 2000.
Horsfall 2000
N. Horsfall, *Virgil. Aeneid 7. A commentary*, Leiden 2000.
Horsfall 2003
N. Horsfall, *Virgil. Aeneid 11. A commentary*, Leiden 2003.
Horsfall 2006
N. Horsfall, *Virgil. Aeneid 3. A commentary*, Leiden 2006.
Housman 1972
A.E. Housman, *Classical Papers*, ed. by J. Diggle – F.R.D. Goodyear, Cambridge 1972.
Hunter 2005
R. Hunter (ed.), *The Hesiodic catalogue of women. Constructions and reconstructions*, Cambridge 2005.
Hutchinson 2006
G. Hutchinson, *The metamorphosis of metamorphosis: P. Oxy. 4711 and Ovid*, «ZPE» CLV 2006, pp. 71-84.
Jacobsen 1984
G.A. Jacobsen, *Apollo and Tereus: Parallel Motifs in Ovid's* Metamorphoses, «CJ» LXXX 1984, pp. 45-52.
Janka 1997
M. Janka, *Ovid. Ars amatoria, Buch 2*, Heidelberg 1997.
Jocelyn 1967
H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967.
Johnson 1996
P.J. Johnson, *Constructions of Venus in Ovid's* Metamorphoses *V*, «Arethusa» XXIX 1996, pp. 125-49.
Johnson 2008
P.J. Johnson, *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Madison 2008.
Joplin 1991
P.K. Joplin, «The Voice of the Shuttle is Ours», in L.A. Higgins – B.R. Silver (edd.), *Rape and Representation*, New York 1991, pp. 141-59 (già in «Stanford Literary Review» I 1984, pp. 25-53).
Kaempf-Dimitriadou 1979
S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Bern 1979.

Kaempf-Dimitriadou 1986
S. Kaempf-Dimitriadou, «Boreas», in *LIMC* III 1, 1986, pp. 133-42.
Kambylis 1965
A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg 1965.
Keith 2002
A.M. Keith, «Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses*», in Boyd 2002, pp. 235-69.
Kenney 1971
E.J. Kenney, *Lucretius. De rerum natura, Book III*, Cambridge 1971.
Kenney 1986
E.J. Kenney, «Introduction», «Notes», in A.D. Melville (transl. by), *Ovid, Metamorphoses*, Oxford 1986.
Kenney 1990
E.J. Kenney, *Apuleius. Cupid & Psyche*, Cambridge 1990.
Kenney 1999
E.J. Kenney, *Greek Feminines in ias: an Ovidian Predilection*, «CQ» XLIX 1999, pp. 330-2.
Kenney 2002
E.J. Kenney, «Ovid's language and style», in Boyd 2002, pp. 27-89.
Kenney c.d.s.
E.J. Kenney, *Ovidio. Metamorfosi*, IV (in corso di stampa).
Kirk 1985
G.S. Kirk, *The Iliad: a commentary*, I, *Books 1-4*, Cambridge 1985.
Kißel 1990
W. Kißel, *A. Persius F. Satirae*, Heidelberg 1990.
Kost 1971
K. Kost, *Musaios. Hero und Leander*, Bonn 1971.
Kuttner 1995
A.L. Kuttner, *Dinasty and empire in the age of Augustus: the case of the Boscoreale cups*, Berkeley 1995.
Kuttner 1999
A.L. Kuttner, *Culture and History at Pompey's Museum*, «TAPhA» CXXIX 1999, pp. 343-73.
Labate 1984
M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.
Larmour 1990
D.H. Larmour, *Tragic Contamination in Ovid's* Metamorphoses, «ICS» XV 1990, pp. 131-41.
Larson 2001
J. Larson, *Greek nymphs*, Oxford 2001.

Lausberg 1982
M. Lausberg, Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίας ποιήσεως. *Zur Bildbeschreibung bei Ovid*, «Boreas» V 1982, pp. 112-23.
Leach 1974
E.W. Leach, *Ecphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses*, «Ramus» III 1974, pp. 102-42.
Lesky 1936
A. Lesky, «Niobe», in *RE* XVII 1936, coll. 644-706.
LIMC
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, I sgg., Zürich-München 1981 sgg.
Lloyd 1989
A.B. Lloyd, *Erodoto. Le Storie, libro II. L'Egitto*, Milano 1989 (2004^6).
Luck 2005a
G. Luck, *Naugerius' Notes on Ovid's "Metamorphoses"*, «Exemplaria Classica» IX 2005, pp. 155-226.
Luck 2005b
G. Luck, recensione a Tarrant 2004, «Exemplaria Classica» IX 2005, pp. 249-71.
Lyne 1978
R.O.A.M. Lyne, *Ciris: a poem attributed to Virgil*, Cambridge 1978.
Lyne 1989
R.O.A.M. Lyne, *Words and the poet: characteristic techniques of style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989.
Lyne 1995
R.O.A.M. Lyne, *Horace: behind the public poetry*, New Haven-London 1995.
Maddoli – Saladino 1995
G. Maddoli – V. Saladino, *Pausania. Guida della Grecia, libro V. L'Elide e Olimpia*, Milano 1995.
Maddoli – Nafissi – Saladino 1999
G. Maddoli – M. Nafissi – V. Saladino, *Pausania. Guida della Grecia, libro VI. L'Elide e Olimpia*, Milano 1999.
Maltby 1991
R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Liverpool 1991.
Massimilla 1996
G. Massimilla, *Callimaco, Aitia. Libri primo e secondo*, Pisa 1996.
Mastronarde 1994
D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
Mayer 1986
R. Mayer, *Geography and Roman Poets*, «G&R» XXXIII 1986, pp. 47-54.

McKeown 1989
J.C. McKeown, *Ovid. Amores, A commentary on book I*, Liverpool 1989.
McKeown 1998
J.C. McKeown, *Ovid. Amores, A commentary on book II*, Leeds 1998.
Mencacci 1996
F. Mencacci, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia 1996.
Michalopoulos 2001
A. Michalopoulos, *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses: a commented Lexicon*, Leeds 2001.
Micozzi 2007
L. Micozzi, *Il catalogo degli eroi. Saggio di commento a Stazio,* Tebaide *4, 1-344*, Pisa 2007.
Monella 2005
P. Monella, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.
Montanari 1974
F. Montanari, *L'episodio eleusino delle peregrinazioni di Demetra. A proposito delle fonti di Ovidio,* Fast. *IV 502-562 e* Metam. *V 446-461*, «ASNP» IV 1974, pp. 109-37.
Montuschi 2005
C. Montuschi, *Il tempo in Ovidio: funzioni, meccanismi, strutture*, Firenze 2005.
Moreau 2002
P. Moreau, *Incestus et prohibitae nuptiae: conception romaine de l'inceste et histoire des prohibitions matrimoniales pour cause de parenté dans la Rome antique*, Paris 2002.
Most 1992
G.W. Most, «*Disiecti membra poetae*: The rhetoric of dismemberment in Neronian poetry», in D. Selden – R. Hexter (edd.), *Innovations of Antiquity*, New York 1992, pp. 391-419.
Murgatroyd 1980
P. Murgatroyd, *Tibullus I*, Pietermaritzburg 1980 (= Bristol 1991).
Murgatroyd 1994
P. Murgatroyd, *Tibullus II*, Oxford 1994.
M. – W.
R. Merkelbach – M.L. West, *Fragmenta Hesiodea*, Oxford 1967.
Myers 1994
S. Myers, *Ovid's causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor 1994.

Mynors 1990
R.A.B. Mynors, *Virgil. Georgics*, Oxford 1990.
Navarro Antolín 1996
F. Navarro Antolín, *Lygdamus: Corpus Tibullianum 3, 1-6*, Leiden 1996.
Néraudau 1983
J.P. Néraudau, *Les tapisseries de Minerve et d'Arachné (Ovide,* Métamorphoses, *VI, 70-128)*, «IL» XXXV 1983, pp. 83-9.
Neschke 1982
A. Neschke, *Vom Mythus zum Emblem. Die Perseuserzählung in Ovids Metamorphosen (IV.607-V.249)*, «AU» XXV 6, 1982, pp. 76-87.
Newlands 1995
C. Newlands, *Playing with Time. Ovid and the* Fasti, Ithaca-London 1995.
Newlands 1997
C. Newlands, «The metamorphosis of Ovid's Medea», in J.J. Clauss – S.I. Johnston (edd.), *Medea*, Princeton 1997, pp. 178-208.
Newlands 2009
C. Newlands, «Violence in Ovid's *Metamorphoses*», in M. Gale – D. Scourfield (edd.), *Texts and Violence in the Roman World*, Cambridge 2009.
Nikolopoulos 2004
A.D. Nikolopoulos, *Ovidius Polytropus: Metanarrative in Ovid's Metamorphoses*, Hildesheim 2004.
Nisbet – Hubbard 1970
R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford 1970.
Nisbet – Hubbard 1978
R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford 1978.
Nisbet – Rudd 2004
R.G.M. Nisbet – N. Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford 2004.
Norden 1934
E. Norden, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1934^3 (= Darmstadt 1989).
Obbink 2004
D. Obbink, «Vergil's *De pietate*: from *Ehoiae* to Allegory in Vergil, Philodemus, and Ovid», in D.J. Armstrong-Fish – P.A. Johnston – M.B. Skinner (edd.), *Vergil, Philodemus, and the Augustans*, Austin 2004, pp. 175-209.

Odelstierna 1949
I. Odelstierna, *Invidia, invidiosus, and invidiam facere. A semantic Investigation*, Uppsala 1949.
Ogden 2008
D. Ogden, *Perseus*, London-New York 2008.
OLD
The Oxford Latin Dictionary, ed. P.G.W. Glare, I-II, Oxford 1968-82.
Oliensis 2004
E. Oliensis, *The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid* Metamorphoses 6 *and* Tristia *4*, «CA» XXIII 2004, pp. 285-321.
Onorato 2008
M. Onorato, *Claudiano. De raptu Proserpinae*, Napoli 2008.
Otis 1970
B. Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970².
Parroni 2002
P. Parroni, *Seneca. Ricerche sulla natura*, Milano 2002.
Pastorino 1956
A. Pastorino, *I. Firmici Materni De errore profanarum religionum*, Firenze 1956.
Pavlock 1991
B. Pavlock, *The tyrant and boundary violation in Ovid's Tereus episode*, «Helios» XVIII 1991, pp. 34-48.
PCG
Poetae Comici Graeci, edd. R. Kassel – C. Austin, Berlin-New York 1983-95.
Pease 1920-23
A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis, De diuinatione*, I-II, Urbana 1920-23.
Pease 1935
A.S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Cambridge Mass. 1935 (= Darmstadt 1967).
Pease 1958
A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis De natura deorum*, Cambridge Mass. 1958 (= Darmstadt 1968).
Pensabene 2002
P. Pensabene, «Il fenomeno del marmo nel mondo romano», in De Nuccio – Ungaro 2002, pp. 1-67.
Perutelli 1975
A. Perutelli, *"Prima Ceres ..." (Ovidius, Amores III 10, 11 ss. e Metam. V 341 ss.*, «SCO» XXIV 1975, pp. 179-89.

Perutelli 2000
A. Perutelli, «Il fascino ambiguo del miracolo laico», in *Ovidio. Opere II. Le Metamorfosi*, Torino 2000, pp. IX-LXXXI.
Pianezzola 1991
E. Pianezzola, *Ovidio. L'arte di amare*, Milano 1991.
Pianezzola 1999
E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.
PMG
Poetae Melici Graeci, ed. D.L. Page, Oxford 1962.
PMGF
Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, ed. M. Davies, Oxonii 1991.
Poortvliet 1991
H.M. Poortvliet, *Valerius Flaccus. Book II*, Amsterdam 1991.
Postl 1970
B. Postl, *Die Bedeutung des Nil in der römischen Literatur*, Wien 1970.
Powell
I.U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925.
Quint 1993
D. Quint, *Epic and empire: politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton 1993.
Ramírez de Verger 2006
A. Ramírez de Verger, «A New Edition of Ovid's Metamorphoses», in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and History*, XIII, Bruxelles 2006, pp. 315-34.
RE
Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von G. Wissowa, W. Kroll, K. Mittelhaus, K. Ziegler, Stuttgart 1893 sgg.
Reed 2007
J.D. Reed, *Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the* Aeneid, Princeton-Oxford 2007.
Richardson 1974
N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
Richlin 1992
A. Richlin, «Reading Ovid's Rapes», in Ead. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York-Oxford, pp. 158-79.
Rimell 2006
V. Rimell, *Ovid's Lovers. Desire, Difference, and the Poetic Imagination*, Cambridge 2006.

Römisch 1962
E. Römisch, *Integration und Konzentration im altsprachlichen Unterricht*, «Gymnasium» LXIX 1962, pp. 350-65.
Rosati 1981
G. Rosati, «Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio», in *Atti del Convegno internazionale «Letterature classiche e narratologia» (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980)*, Perugia 1981, pp. 297-309.
Rosati 1983
G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
Rosati 1994
G. Rosati, «Il racconto del mondo», introduzione a *Ovidio. Metamorfosi*, Milano 1994.
Rosati 1996
G. Rosati, *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistulae XVIII-XIX*, Firenze 1996.
Rosati 1999
G. Rosati, «Form in motion: weaving the text in the *Metamorphoses*», in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 240-53.
Rosati 2002
G. Rosati, «Narrative techniques and narrative structures in the *Metamorphoses*», in Boyd 2002, pp. 271-304.
Rosati 2007
A. Barchiesi – G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi*, II, Milano 2007.
Rosati 2008
G. Rosati, «Perseo e la "guerra giusta" nelle *Metamorfosi* di Ovidio», in P. Arduini et alii (edd.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, II, Roma 2008, pp. 445-53.
Rosati 2009a
G. Rosati, «*Latrator Anubis*. Alien Divinities in Augustan Rome, and how to tame Monsters through Aetiology», in P. Hardie (ed.), *Paradox and the marvellous in Augustan literature and culture*, Oxford 2009, pp. 268-87.
Rosati 2009b
G. Rosati, «Tempo del desiderio e fuga delle forme: la donna-acqua Aretusa e un testo che corre», in H. Casanova-Robin (ed.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris 2009, pp. 235-45.
Roscher
W.H. Roscher (ed.), *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, I-VI, Leipzig 1884-1937 (= Hildesheim-New York 1977-78).

Salzman-Mitchell 2005
P.B. Salzman-Mitchell, *A web of fantasies. Gaze, image, and gender in Ovid's* Metamorphoses, Columbus 2005.
Scarpi 1976
P. Scarpi, *Letture sulla religione classica: l'Inno omerico a Demeter*, Firenze 1976.
Scarpi 1996
P. Scarpi, *Apollodoro. I miti greci*, Milano 1996.
Schiesaro 2003
A. Schiesaro, *The Passions in Play.* Thyestes *and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
Schmidt 1991
E.A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991.
Schmidt 1992
M. Schmidt, «Niobe», in *LIMC* VI 1, 1992, pp. 908-14.
Schmitzer 1990
U. Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*, Stuttgart 1990.
Schubert 1999
W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht*, Frankfurt a. M. 1999.
Segal 1969
C.P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformation of a literary symbol*, Wiesbaden 1969 (Hermes Einzelschriften 23).
Segal 1991
C.P. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991.
Segal 1994
C.P. Segal, «Philomela's web and the pleasures of the text: readers and violence in the *Metamorphoses* of Ovid», in I.J.F. de Jong – J.P. Sullivan (edd.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden 1994, pp. 257-80 (= Segal 1991, pp. 185-200, con alcune differenze).
Segal 2005
C.P. Segal, «Il corpo e l'io nelle "Metamorfosi" di Ovidio», in Barchiesi 2005, pp. XV-CI.
SH
Supplementum Hellenisticum, edd. H. Lloyd-Jones – H. Parson, Berlin-New York 1983.
Sharrock 1994
A. Sharrock, *Seduction and repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*, Oxford 1994.

Sharrock 2002
A. Sharrock, «Gender and Sexuality», in Hardie 2002b, pp. 95-107.
Siebler 1987
M. Siebler, *Studien zum augusteischen Mars Ultor*, München 1987.
Simon 1967
E. Simon, *Boreas und Oreithyia auf den silbernen Rhyton in Triest*, «A&A» XIII 1967, pp. 101-26.
Simon 1994
E. Simon, «Oreithyia», in *LIMC* VII 1, 1994, pp. 64-8.
Skutsch 1985
O. Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1985.
Slater 1927
D.A. Slater, *Towards a Text of the Metamorphosis of Ovid*, Oxford 1927.
Small 1982
J.P. Small, *Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend*, Princeton 1982.
Smelik – Hemelrijk 1984
K.A.D. Smelik – E.A. Hemelrijk, «"Who knows not what monsters demented Egypt worships?" Opinions on Egyptian animal worship in Antiquity as part of the ancient conception of Egypt», in *ANRW* II 17, 4, 1984, pp. 1852-2000.
Smith 1913
K.F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum*, New York 1913 (renewed by W.P. Mustard 1941; rist. Darmstadt 1978).
Snell – Maehler
B. Snell – H. Maehler, *Bacchylidis Carmina cum fragmentis*, Leipzig 1970[10].
Solodow 1988
J.B. Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill-London 1988.
Sommerstein 2003
A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: studies in Sophoclean fragments*, Bari 2003.
Stewart 2003
P. Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford 2003.
SVF
Stoicorum Veterum Fragmenta, collegit I. von Armin, I-IV, Lipsiae 1905-24 (rist. Stutgardiae 1964).

Syed 2004
Y. Syed, «Ovid's use of the Hymnic Genre in the Metamorphoses», in A. Barchiesi – J. Rüpke – S. Stephens (edd.), *Rituals in Ink*, Stuttgart 2004, pp. 99-113.
Szilágyi 1984
J.G. Szilágyi, «Arachne», in *LIMC* II 1, 1984, pp. 470-1.
Tarrant 1976
R.J. Tarrant, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge 1976.
Tarrant 2004
R.J. Tarrant (ed.), *P. Ouidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004.
TGF
Tragicorum Graecorum Fragmenta, I, ed. B. Snell, Göttingen 1971; II, edd. R. Kannicht – B. Snell, Göttingen 1981; III (Aeschylus), ed. S. Radt, Göttingen 1985; IV (Sophocles), ed. S. Radt, Göttingen 1977; V (Euripides, I-II), ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.
Theodorakopoulos 1999
E. Theodorakopoulos, «Closure and transformation in Ovid's *Metamorphoses*», in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 142-61.
ThlL
Thesaurus linguae Latinae, Leipzig 1900 sgg.
Tissol 1997
G. Tissol, *The face of nature. Wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997.
Tosi 1991
R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991.
Traina 1980
A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1980.
Traina 1981
A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)*, II, Bologna 1981.
Treggiari 1991
S. Treggiari, *Roman Marriage. Iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford 1991.
Trencsényi-Waldapfel 1969
I. Trencsényi-Waldapfel, «Eine Invektive gegen Hesiod bei Ovid», in J. Bibauw (éd.), *Hommages à Marcel Renard*, I, Bruxelles 1969, pp. 728-50.
TRF
Tragicorum Romanorum Fragmenta, ed. O. Ribbeck, Leipzig 1897^3.
Voit 1957
L. Voit, *Die Niobe des Ovid*, «Gymnasium» LXIV 1957, pp. 135-49.

Weiler 1974
I. Weiler, *Der Agon im Mythos. Zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf*, Darmstadt 1974.
Weis 1992
A. Weis, «Marsyas», in *LIMC* VI 1, 1992, pp. 366-78.
Wheeler 1999
S.M. Wheeler, *A discourse of wonders. Audience and performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999.
Wills 1996
J. Wills, *Repetition in Latin poetry*, Oxford 1996.
Wiseman 1994
T.P. Wiseman, *Historiography and Imagination*, Exeter 1994.
Zaganiaris 1973
N.J. Zaganiaris, *Le mythe de Térée dans la littérature grecque et latine*, «Platon» XXV 1973, pp. 208-32.
Zanker 1984
P. Zanker, *Il Foro di Augusto*, Roma 1984.
Zanker 1989
P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.
Zissos 1999
A. Zissos, *The Rape of Proserpina in Ovid Met. 5.341-661: Internal Audience and Narrative Distortion*, «Phoenix» LIII 1999, pp. 97-113.
Zwierlein 1970
O. Zwierlein, *Das Waltharius-Epos und seine lateinischen Vorbilder*, «A&A» XVI 1970, pp. 153-84.

Sigle delle riviste

«A&A»	Antike und Abendland
«AFLS»	Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena
«AJA»	American Journal of Archaeology
«AJPh»	American Journal of Philology
«ASNP»	Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere
«AU»	Der Altsprachliche Unterricht
«BAGB»	Bulletin de l'Association Guillaume Budé
«CA»	Classical Antiquity
«CJ»	The Classical Journal
«CPh»	Classical Philology
«CQ»	Classical Quarterly
«CR»	Classical Review

«CSCA»	California Studies in Classical Antiquity
«CW»	The Classical World
«DHA»	Dialogues d'Histoire Ancienne
«GB»	Grazer Beiträge
«GCN»	Groningen Colloquia on the Novel
«GIF»	Giornale Italiano di Filologia
«G&R»	Greece and Rome
«HSCPh»	Harvard Studies in Classical Philology
«ICS»	Illinois Classical Studies
«IL»	L'Information littéraire
«JHS»	Journal of Hellenic Studies
«JRS»	Journal of Roman Studies
«MD»	Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici
«MEFRA»	Mélanges de l'École Française de Rome – Antiquités
«MH»	Museum Helveticum
«PBSR»	Papers of the British School at Rome
«PCP»	Pacific Coast Philology
«PCPhS»	Proceedings of the Cambridge Philological Society
«PLLS»	Proceedings of the Liverpool (Leeds) Latin Seminar
«QS»	Quaderni di Storia
«QUCC»	Quaderni Urbinati di Cultura Classica
«RCS»	Rethymnon Classical Studies
«REL»	Revue des Études Latines
«RFIC»	Rivista di Filologia e di Istruzione Classica
«RhM»	Rheinisches Museum
«RPh»	Revue de Philologie
«RPL»	Res Publica Litterarum
«SCO»	Studi Classici e Orientali
«SIFC»	Studi Italiani di Filologia Classica
«TAPhA»	Transactions and Proceedings of the American Philological Association
«ZPE»	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

NOTA AL TESTO

Il testo latino e l'apparato sono quelli costituiti nell'edizione critica di R.J. Tarrant, con le divergenze notate nella tabella che segue (e che sono il frutto anche del dibattito sollevato dalle recensioni indicate sopra a p. XI). L'edizione di Tarrant (Oxford Classical Texts) è la risposta a un'attesa di quasi un secolo, dato che all'inizio del XX secolo erano già maturati aspettative e lavori preparatori verso un rinnovato testo critico del poema, e che numerosi progetti si erano interrotti o erano rimasti parziali. Le sigle dei codici utilizzati sono spiegate a p. 3 sgg., e alla edizione di Tarrant rimandiamo per una ricca prefazione che documenta i rapporti tra i codici principali e le vicende della trasmissione.

Il nostro compito di commentatori è stato facilitato da numerosi commenti ed edizioni precedenti, tra cui un posto di rilievo spetta a un volume che non era ancora apparso quando il nostro progetto collettivo era già in cammino: il commento all'intero poema che rappresenta un vero *tour de force* per un singolo studioso (*expertis credite*), a opera di Luigi Galasso (Torino 2000 [Einaudi]). Per il suo uso lucido ed essenziale dell'erudizione, il lavoro di Galasso rappresenta un progresso su altri strumenti fondamentali dell'esegesi ovidiana, il monumentale commento completo in sette volumi di Franz Bömer (cui si è aggiunto nel 2006 a cura di U. Schmitzer un volume di *Addenda und Corrigenda*; seguirà un ultimo volume di indici), e il discorsivo commento scolastico di William Anderson (di cui si hanno i volumi corrispondenti ai libri I-X).

Nella sua opera dell'esilio, che spesso rappresenta una rilettura tendenziosa degli scritti precedenti, Ovidio ci dice (*Trist.* I 7) di aver tentato, prima della forzosa partenza da Roma, di distruggere il testo del suo poema epico, a cui mancava ancora l'ultima mano. La partenza da Roma si colloca nell'8 d.C., e la maggior parte degli studiosi concorda nell'idea che il testo che ci hanno trasmesso i manoscritti

medievali dipende in effetti da quello che Ovidio aveva lasciato dietro di sé ai tempi della partenza per Tomi. Esiste tuttavia il problema posto da alcuni segmenti di testo in cui sequenze di varianti sembrano comporre vere e proprie versioni alternative: per questi problemi si rimanda a Tarrant 2004, pp. XXXV-XXXVI, e alla discussione dei singoli brani nel commento.

Il testo accolto in questo terzo volume differisce da quello di Tarrant 2004 nei seguenti casi:

	QUESTA EDIZIONE	TARRANT, OCT [2004]
V 118	fuit	ferit
181	oracula	miracula
378	mea	ea
414	ne'c	nec
482	cassa	laesa
VI 50	stolidaeque	stolidaque
184	causam	laudem
231	imbris	imbres
281	[espunzione]	[nel testo]
282	[nel testo]	[espunzione]
343	Melitensis	mediocris
514	[nel testo]	[espunzione]
532	[nel testo]	[espunzione]
537-8	[nel testo]	[espunzione]
674	[nel testo]	[espunzione]

I testimoni del testo ovidiano sono indicati nella tabella seguente, ripresa da Tarrant 2004, che comprende sia sigle di singoli codici (rappresentati da lettere latine o abbreviazioni), sia indicazioni riassuntive di raggruppamenti (indicate da lettere greche).

TESTO E TRADUZIONE

Sigla

A) *Fragmenta*

Bern	Bernense 363, saec. IX^2 (continet I 1-199, 304-9, 773-II 22, III 1-56)
Lips	Lipsiense 48, saec. IX (continet III 131-252)
Par	Parisinum lat. 12246, saec. IX (continet I 81-193, II 67-254)
Urb	Vaticanum Vrbinas lat. 342, saec. X med. (continet V 483-VI 45, VII 731-VIII 104)

RARO CITANTUR

Leod	Leodicense deperditum, aetatis incertae
Caes	Caesenas deperditum, aetatis incertae

B) *Codices antiquiores (et integri et mutili)*

E	Londiniensis Add. 11967, saec. X (continet II 833-III 510, IV 292-V 389, V 588-VI 411)
H	Londiniensis Harleianus 2610, saec. X (continet I 1-III 622)
M	Marcianus Florentinus 225, saec. XI^2 (continet I 1-XIV 830)
N	Neapolitanus IV. F. 3, saec. XI ex. uel XII in. (continet I 1-XIV 838, 839-51 a manu simili primae additos) N^2 = corrector Beneuentanus (saec. XII), N^3 = corrector Gothicus (saec. XII/XIII), N^4 et N^5 = correctores saec. XIV et XV
U	Vaticanus Vrbinas lat. 341, saec. XI^2 (continet I 1-XV 493, 494-879 a manibus posterioribus additos), U^2 = corrector Beneuentanus, U^3 = correctores Gothici, U^4 = corrector humanisticus saec. XV
S	Spirensis deperditi quaternio Hauniae conseruatus (Ny kgl. S. 56 2°), saec. XI^2 uel ex. (continet IX 324-X 707)
(S)	Spirensis deperditi lectiones ex Langermanni collatione haustae

B Parisinus lat. 8001, saec. XII in. (I 1-VI 590) et XII^2 (VI 591-XV 879)
F Marcianus Florentinus 223, saec. XI^2, nisi quod I 1-445, III 111-IV 39, IV 261-701 a manu saec. XV (= F^4) additi sunt
G Sangallensis 866, saec. XII (caret VIII 548-X 428)
L Laurentianus 36.12, saec. XI/XII (continet I 1-XII 298)
P Vaticanus Pal. lat. 1669, saec. XI^2 (multa in libris II-VI aut desiderantur aut non leguntur)
T Tegernseensis, nunc Monacensis clm 29208 + cgm 4286, saec. XI^2 (continet uersus circiter MM ex libris I, II, IV, VI, VIII-XV)
Mon Lectiones codicis deperditi ex lemmatibus commentarii in ff. 61^v-84 codicis Monacensis clm 4610 (saec. XI ex. uel XII in.) conseruati repetitae

C) *Codices recentiores (saec. XII uel XIII*^{1} *praeter WZ d)*

J Patauinus deperditus Sancti Iohannis in Viridario, saec. XII (ut uid.)
R Neapolitanus IV. F. 2, saec. XII^2
W Vaticanus lat. 5859, a. MCCLXXV uel paulo ante
Z Vindobonensis ser. nou. 12746, circa a. MCCCCLXX

a Laurentianus Acq. e doni 434, saec. XII ex. uel XIII^1
b Oxoniensis Bodl. Auct. F. 4, 30, saec. XII med.
c Hauniensis Bibl. Reg. Gl. kgl. S. 2009 4°, saec. XII ex.
d Parisinus lat. 8008, saec. XIV
e Erfurtensis Amplon. f. 1, saec. XII^2
f Francofurtanus Bibl. Ciu. et Vniu. Barth. 110, saec. XII/XIII
g Graecensis Bibl. Vniu. 1415, saec. XII ex. uel XIII in.
h Hauniensis Bibl. Reg. Gl. kgl. S. 2008, saec. XII ex. uel XIII in.
k Londiniensis Bibl. Brit. King's 26, saec. XII^1
l Lucensis Bibl. Gou. 1417, saec. XII^1 uel med.
l_2 Lipsiensis B. Ciu. 45, saec. XII med.
l_3 Laurentianus 36.10, saec. XII ex.
l_4 Laurentianus 36.14, saec. XII ex.
l_5 Lausannensis Bibl. Cant. et Vniu. 403, saec. XII ex.
l_6 Londiniensis Bibl. Brit. Harl. 2737, saec. XII ex.
m Monacensis clm 23612, saec. XII ex.
o Leidensis Voss. lat. O. 51, saec. XII^2
p Heidelbergensis Pal. lat. 1661, saec. XII/XIII
p_2 Parisinus lat. 8000, saec. XII ex.
r Vaticanus lat. 11457, saec. XII^2
s Laurentianus Strozzianus 121, saec. XII^2
v Vaticanus lat. 1593, saec. XII/XIII

v_2 Vaticanus Ottob. lat. 3313, saec. XII^2
v_3 Romanus Bibl. Vallicelliana F. 25, saec. XII^2
w Guelferbytanus Bibl. Duc. 2942, saec. XII/XIII
z Turicensis Bibl. Centr. Rhenouanus 46, saec. XII med./XII^2
Plan Lectiones codicis Latini quo usus est Maximus Planudes, ex ipsius Graeca interpretatione restitutae

INSVPER HAEC SIGLA COMPENDIAQVE ADHIBITA SVNT

Δ consensus codicum UrbEHMNUS uel eorum qui unoquoque loco extant, praeter eos qui separatim laudantur
Σ consensus codicum BFGLPT uel eorum qui unoquoque loco extant, praeter eos qui separatim laudantur
Ω consensum fragmentorum uetustissimorum (Bern Lips Par Urb) codicumque EHMNUS BFGLPT uel eorum qui unoquoque loco extant, praeter eos qui separatim laudantur
δ consensus codicum RWZ uel ex iis duorum
φ lectio quae in tribus pluribusue codicibus recentioribus supra enumeratis (maximam partem saec. XII) inuenitur
χ lectio quae in uno pluribusue codicibus saec. XIII inuenitur
ψ lectio quae in uno pluribusue codicibus saec. XIV uel XV inuenitur
ς lectio codicibus recentioribus ab editoribus tributa quam ipse nondum inueni

N^{ac} lectio codicis N ante correctionem
(N^{ac}) lectio codicis N ante correctionem quae non plane legitur sed plus minusue probabiliter conici potest
N^{c} lectio codicis N post correctionem; N^{2c} indicat correctionem a manu altera esse factam, et simili modo N^{3c}, N^{4c}, N^{5c}
N^{g} glossema in codice N additum; N^{2g} et cetera ut supra
N^{m} lectio in margine codici N addita; N^{2m} et cetera ut supra
N^{s} lectio supra uersum in codice N addita; N^{2s} et cetera ut supra
N^{v} uaria lectio in codice N addita; N^{2v} et cetera ut supra
N^{1} lectio primae manus in codice N ubi etiam inest uaria quaedam lectio uel lectio in margine addita

In correctionibus notandis litterae erasae lineis inclinatis (///) designatae sunt.

(Heinsius) lectio ab Heinsio in notis suis probata quae in textum non est recepta.

P. OVIDII NASONIS

METAMORPHOSES

P. OVIDIO NASONE

METAMORFOSI

LIBER QVINTVS

Dumque ea Cephenum medio Danaeius heros
agmine commemorat, fremida regalia turba
atria complentur, nec coniugialia festa
qui canat est clamor, sed qui fera nuntiet arma;
inque repentinos conuiuia uersa tumultus
adsimilare freto possis, quod saeua quietum
uentorum rabies motis exasperat undis.
primus in his Phineus, belli temerarius auctor,
fraxineam quatiens aeratae cuspidis hastam
«en» ait, «en adsum praereptae coniugis ultor!
nec mihi te pennae nec falsum uersus in aurum
Iuppiter eripiet». conanti mittere Cepheus
«quid facis?» exclamat «quae te, germane, furentem
mens agit in facinus? meritisne haec gratia tantis
redditur? hac uitam seruatae dote rependis?
quam tibi non Perseus, uerum si quaeris, ademit,
sed graue Nereidum numen, sed corniger Ammon,
sed quae uisceribus ueniebat belua ponti

1-83. EMNU BFGLP

---

1. *cumque* U F   2. *fremida … turba* Δ P: *fremitu … turb(a)e* $E^{2c}M^{2v}N^{c}$ BFGL
6. *posses* U L   15. *seruatam* N^{c}U F^{3c} 18. *ponti*: *-to* G^{3c} χ (Heinsius)

LIBRO QUINTO

L'eroe figlio di Danae in mezzo ai Cefeni questo <
racconta, e intanto gli atrî regali s'empiono di folla <
fremente. Non è il clamore di chi inneggia
agli sposi, ma di chi annuncia uno scontro di armi.
Il banchetto, mutato d'un tratto in tumulto,
assomiglia a un mare tranquillo che la cruda <
rabbia dei venti sconvolge con turbine d'onde.
Il primo è Fineo: è lui che ha provocato la rissa e ora,
agitando la lancia di frassino dalla punta di bronzo,
«Eccomi» grida, «sono qui a vendicare la sposa rapita: <
a me non potranno sottrarti né le ali né Giove mutato
in oro posticcio!». Stava già per tirare, ma Cefeo
«Che fai?» gridò «qual follia, o fratello, ti spinge
al delitto? Così lo ringrazi per quello che ha fatto?
Questo è il compenso per averle salvato la vita?
Non è Perseo che te l'ha tolta, se guardi bene,
ma l'ira delle Nereidi divine, ma Ammone cornuto,
ma il mostro marino, venuto a saziarsi della carne

exsaturanda meis. illo tibi tempore rapta est
quo peritura fuit – nisi si crudelis id ipsum
exigis, ut pereat, luctuque leuabere nostro.
scilicet haud satis est quod te spectante reuincta est
et nullam quod opem patruus sponsusue tulisti;
insuper a quoquam quod sit seruata dolebis
praemiaque eripies? quae si tibi magna uidentur,
ex illis scopulis ubi erant adfixa petisses!
nunc sine qui petiit, per quem haec non orba senectus,
ferre quod et meritis et uoce est pactus, eumque
non tibi, sed certae praelatum intellege morti».
ille nihil contra, sed et hunc et Persea uultu
alterno spectans petat hunc ignorat an illum;
cunctatusque breui contortam uiribus hastam,
quantas ira dabat, nequiquam in Persea misit.
ut stetit illa toro, stratis tum denique Perseus
exsiluit teloque ferox inimica remisso
pectora rupisset, nisi post altaria Phineus
isset et (indignum!) scelerato profuit ara.
fronte tamen Rhoeti non inrita cuspis adhaesit;
qui postquam cecidit ferrumque ex osse reuulsum est,
calcitrat et positas aspergit sanguine mensas.
tum uero indomitas ardescit uulgus in iras
telaque coniciunt, et sunt qui Cephea dicunt
cum genero debere mori; sed limine tecti
exierat Cepheus, testatus iusque fidemque
hospitiique deos ea se prohibente moueri.
    Bellica Pallas adest et protegit aegide fratrem
datque animos. erat Indus Athis, quem flumine Gange

20. *si*: *tu* NU   26. *erat* N^ac^U B^ac^   27. *nunc*: *hunc* v^2 χ | *haec* om. φ   34. *ut st-* Δ: *et st-* N L: *at st-* FG: *astitit* B (deest P mutilus)   39. *osse*: *hoste* EM^ac^N^ac^ B   42. *dicant* U^ac^ BP

della mia carne. Lei ti fu tolta nell'attimo stesso in cui
fu deciso che così fosse – tranne che tu non sia tanto
crudele da volere la sua morte e gioire del mio lutto.
Non ti basta che sia stata legata sotto i tuoi occhi
senza che tu, suo zio o suo promesso, le dessi un aiuto:
in aggiunta, ti dispiace che qualcuno l'abbia salvata
e lo privi del premio? Se questo ti sembra eccessivo,
dovevi andarci tu stesso sugli scogli dov'era legata!
Chi dunque c'è andato, facendomi un vecchio felice,
ottenga il premio pattuito a parole e vinto coi fatti;
e sappi che l'ho preferito non a te ma a morte sicura!».
L'altro non ribatté, ma guardando ora Cefeo
ora Perseo, incerto quale colpire, dopo breve
indugio, scagliò la lancia con la forza <
dell'ira, mirando a Perseo, ma lo mancò:
si conficcò nel divano. Perseo balzò su dai cuscini,
e scagliandola avrebbe a sua volta, nell'ira, squarciato
il petto nemico, se Fineo non avesse trovato riparo
dietro all'altare: e l'altare – infamia! – protesse quell'empio.
Il colpo però non fu vano: trafisse la fronte di Reto,
che cadde e, strappandosi il ferro dall'osso,
scalciò, e di sangue imbrattò la mensa imbandita.
A quel punto la folla s'accende d'indomabile ira:
volano lance, c'è chi grida che Cefeo, col genero,
deve morire: ma Cefeo dal palazzo, intanto,
era fuggito, giurando su giustizia, lealtà e dèi
ospitali, che quello accadeva contro la sua volontà.

Appare Pallade in armi, protegge con l'egida il fratello
e gli infonde coraggio. C'era un indiano, Ati: si diceva <

edita Limnaee uitreis peperisse sub undis
creditur, egregius forma, quam diuite cultu
augebat, bis adhuc octonis integer annis,
indutus chlamydem Tyriam, quam limbus obibat
aureus; ornabant aurata monilia collum
et madidos murra curuum crinale capillos.
ille quidem iaculo quamuis distantia misso
figere doctus erat, sed tendere doctior arcus;
tum quoque lenta manu flectentem cornua Perseus
stipite, qui media positus fumabat in ara,
perculit et fractis confudit in ossibus ora.
hunc ubi laudatos iactantem in sanguine uultus
Assyrius uidit Lycabas, iunctissimus illi
et comes et ueri non dissimulator amoris,
postquam exhalantem sub acerbo uulnere uitam
deplorauit Athin, quos ille tetenderat arcus
arripit et «mecum tibi sint certamina» dixit,
«nec longum pueri fato laetabere, quo plus
inuidiae quam laudis habes». haec omnia nondum
dixerat; emicuit neruo penetrabile telum
uitatumque tamen sinuosa ueste pependit.
uertit in hunc harpen spectatam caede Medusae
Acrisioniades adigitque in pectus; at ille
iam moriens oculis sub nocte natantibus atra
circumspexit Athin seque acclinauit ad illum
et tulit ad manes iunctae solacia mortis.
    Ecce Suenites genitus Metione Phorbas
et Libys Amphimedon, auidi committere pugnam,

48. *Limnaee* Magnus: *limnate* peioraque Ω: *Limnatis* Heinsius | *undis*: *antris* G (Heinsius) 53. *curuum crinale*: *cohibebat mitra* B^{c} v χ 59. *laudatos* Δ: *f(o)ed-* M^{2v}U Σ 65. *fato pueri* B: *p. e fato* NU 69. *spectatum* $BF^{ac}G^{1}$ (*fedatam* G^{3s}): *spectata* M^{c} 70. *adiitque* $E^{ac}M^{ac}$ G^{ac}: *abditque* E^{2c} (Heinsius) 72. *inclinauit* φ | *ad*: *in* B^{1}

l'avesse partorito, sotto acque lucenti, Limnee, figlia
del fiume Gange. Era di grande bellezza, accresciuta
da ricche vesti: nel fiore dei suoi sedici anni,
indossava un mantello di Tiro orlato di un bordo
d'oro; dorati monili ornavano il collo, un diadema
ricurvo i capelli impregnati di mirra.
Sapeva centrare il bersaglio con l'asta anche
molto distante, e tirare ancor meglio con l'arco.
Pur ora tendeva le corna dell'arco con mano precisa,
Perseo lo colpì con un tizzone colto che ancora fumava
sopra l'altare, gli ruppe le ossa sfigurandogli il volto.
Vedendo quegli occhi stupendi lordati di sangue,
Licabante l'assiro, a lui molto legato – come
compagno, ma anche, non lo nasconde, di vero amore –, <
dopo aver pianto su Ati, spirato a causa del colpo
crudele, afferra l'arco che quello imbracciava
e «Ora con me te la vedi» dice, «non godrai
a lungo della morte del ragazzo, che ti arreca
più vergogna che gloria». Non aveva ancora finito,
che già la freccia acuminata vola via dalla corda:
da Perseo schivata, s'impigliò nelle pieghe della veste.
Il nipote d'Acrisio vibrò la scimitarra famosa, usata
contro Medusa, gliela immerse nel petto. Quello, <
morendo, gli occhi persi in una tenebra cupa,
si girò alla ricerca di Ati, si abbandonò sul suo corpo,
portò tra le ombre il conforto della morte comune. <
    Ecco Forbante di Siene, figlio di Metione, e il libico
Anfimedonte: smaniosi di entrare nello scontro,

sanguine quo late tellus madefacta tepebat
conciderant lapsi; surgentibus obstitit ensis,
alterius costis, iugulo Phorbantis adactus.
at non Actoriden Erytum, cui lata bipennis
telum erat, hamato Perseus petit ense, sed altis
exstantem signis multaeque in pondere massae
ingentem manibus tollit cratera duabus
infligitque uiro; rutilum uomit ille cruorem
et resupinus humum moribundo uertice pulsat.
inde Semiramio Polydegmona sanguine cretum
Caucasiumque Abarin Sperchionidenque Lycetum
intonsumque comas Helicen Phlegyanque Clytumque
sternit et exstructos morientum calcat aceruos.
    Nec Phineus ausus concurrere comminus hosti
intorquet iaculum, quod detulit error in Idan
expertem frustra belli et neutra arma secutum.
ille tuens oculis immitem Phinea toruis
«quandoquidem in partes» ait «abstrahor, accipe, Phineu,
quem fecisti hostem pensaque hoc uulnere uulnus».
iamque remissurus tractum de corpore telum
sanguine defectos cecidit conlapsus in artus.
tum quoque Cephenum post regem primus Hodites
ense iacet Clymeni; Prothoenora percutit Hypseus,
Hypsea Lyncides. fuit et grandaeuus in illis
Emathion, aequi cultor timidusque deorum,
qui, quoniam prohibent anni bellare, loquendo
pugnat et incessit sceleratataque deuouet arma;

84-160. EMNU BFGL(P)

---

80. *hamato* χ: *a(d/m)moto* Ω (quid P n. l.) 83. *infigitque* φ 84-160. paene desunt in P mutilo 88. *exstructos*: *instr-* EM 89. *nec* om. EM^{ac} | *ausus erat* EM(N^{ac})(U^{ac}) 93. *attrahor* BG 95. *corpore* U^{2v} Σ: *uulnere* Δ: *pectore* ς 97. *tu(m/nc)* Δ: *hic* M^{v} Σ (*hinc* G): *dux* Riese: *tu (... iaces)* Haupt 102. *deuouet* M^{2s}N^{2c}U^{c} φ: *-cat* Ω

scivolarono sul molto sangue che impregnava
il tiepido suolo, e caddero; al loro levarsi la spada
s'oppose, puntata dell'uno al costato, di Forbante
alla gola. Ma non con la spada ricurva Perseo aggredì
Erito, figlio di Attore, armato di larga bipenne:
una coppa a figure sbalzate, enorme, massiccia, <
pesante, sollevò a due mani, la schiantò
sul nemico, che vomitò un rosso fiotto di sangue
e, cadendo all'indietro, morì battendo la testa in terra.
Abbatte poi Polidegmone, della schiatta di Semiramide,
e Abari del Caucaso, e Liceto figlio di Sperchio,
ed Elice dalla chioma intonsa, e Flegia e Clito
– cammina tra mucchi di corpi di moribondi.
    Non osando Fineo affrontare da presso il nemico,
scaglia la lancia: per errore, essa cade su Ida,
che invano aveva evitato lo scontro restando neutrale.
Questi, fissando con occhi torvi Fineo crudele,
«Poiché sono costretto a schierarmi» dice, «eccoti,
Fineo, il nuovo nemico e paga colpo per colpo!».
E sta per vibrare la lancia, strappata alle sue proprie carni,
ma cade, non più sorretto da membra esangui.
Cade allora, sotto la spada di Climeno, anche Odite, <
il più nobile dopo il re dei Cefeni; Isseo colpisce Protenore,
il nipote di Linceo, Isseo. C'era pure il vecchissimo
Emazione, amante del giusto, degli dèi timorato.
Questi, impedito dagli anni a combattere, combatte
a parole, s'avanza, condanna la rissa scellerata.

huic Chromis amplexo tremulis altaria palmis
decutit ense caput, quod protinus incidit arae
atque ibi semianimi uerba exsecrantia lingua
edidit et medios animam exspirauit in ignes.
Hinc gemini fratres Broteasque et caestibus Ammon
inuicti, uinci si possent caestibus enses,
Phinea cecidere manu Cererisque sacerdos
Ampycus albenti uelatus tempora uitta.
tu quoque, Lampetide, non hos adhibendus ad usus,
sed qui, pacis opus, citharam cum uoce moueres;
iussus eras celebrare dapes festumque canendo.
quem procul adstantem plectrumque imbelle tenentem
Paetalus inridens «Stygiis cane cetera» dixit
«manibus» et laeuo mucronem tempore fixit;
concidit et digitis morientibus ille retemptat
fila lyrae, casuque fuit miserabile carmen.
nec sinit hunc impune ferox cecidisse Lycormas
raptaque de dextro robusta repagula posti
ossibus inlisit mediae ceruicis; at ille
procubuit terrae mactati more iuuenci.
demere temptabat laeui quoque robora postis
Cinyphius Pelates; temptanti dextera fixa est
cuspide Marmaridae Corythi lignoque cohaesit;
haerenti latus hausit Abas, nec corruit ille,
sed retinente manum moriens e poste pependit.
Sternitur et Melaneus, Perseia castra secutus,

104. *decutit*: *demetit* U^{3v} χ (Heinsius) 105. *semianimi* $N^{ac}U^{ac}$: *-mis* Ω 108. *inuictis* (ut uid.) $E^{ac}M^{ac}$ 112. *moueres*: *mouendo* $BF^{1}GL$ 113. del. Hartman | *canebas* N^{c} F^{2s} φ 114. *cui* ... *astanti* ... *tenenti* $B^{2c}L$ 115. *Paetalus* U^{1} Housman (sic fere Plan): *pact-* N: *pet-* uel *pett-* uel *pect-* Ω: *Pedasus* Ehwald 116. *laeuo*: *s(a)euum* $EM^{1}U^{4s}$ 118. *fuit* EM $BF^{1}L$: *canit* $N^{c}U^{2c}$ $F^{2\text{-}3v}G$: *ferit* Housman Tarrant 119. *ferus* FL 120. *posti* U^{3c}, Priscianus VII 70: *poste* Ω 121. *i(n/l)lisit* $E^{2c}U^{4c}$ F^{ac}, Priscianus: *el-* Δ Σ: *imm-* U^{2c} F^{2c} φ 127. *manum* E^{ac}: *manu* Ω | *e*: *de* φ 128. *melaneus* Plan: *menaleus* Ω

Mentre abbraccia l'altare con mani tremanti,
con la spada Cromi gli mozza la testa, che cade
sull'ara, dove con lingua morente sussurra parole
di maledizione e, tra le fiamme, esala il respiro.
Qui, i gemelli Brotea e Ammone, invincibili
al pugilato (ma possono le spade esser vinte dai pugni?),
cadono per mano di Fineo, e così Ampico, sacerdote
di Cerere, le tempie velate di candida benda.
E tu pure, figlio di Lampeto, non fatto per queste cose,
ma per suonare la cetra, strumento di pace, e cantare:
dovevi allietare col canto la festa e il banchetto.
Stava appartato, il figlio di Lampeto, col mite plettro,
Petalo con scherno gli fa «Canta il resto alle ombre
di Stige!» e gli affonda il pugnale nella tempia sinistra.
Crolla, e con le dita morenti torna a saggiare le corde
della cetra, ne esce, per caso, un toccante motivo.
Licorma infuriato non lascia che la sua morte resti
impunita, e strappata dal battente di destra la spranga
possente, gli sfonda le ossa in mezzo alla testa; quello
stramazza a terra al modo di un giovenco immolato.
Pelate di Libia cercava lui pure di svellere la spranga
dal battente sinistro: la destra, trafitta dalla lancia
di Corito della Marmarica, restava inchiodata al legno;
così bloccato, fu colto al fianco da Abante, non cadde,
restò appeso morente allo stipite che tratteneva la mano.
Cade anche Melaneo, partigiano di Perseo,

et Nasamoniaci Dorylas ditissimus agri,
diues agri Dorylas, quo non possederat alter
latius aut totidem tollebat farris aceruos.
huius in obliquo missum stetit inguine ferrum
(letifer ille locus); quem postquam uulneris auctor
singultantem animam et uersantem lumina uidit
Bactrius Halcyoneus, «hoc, quod premis» inquit, «habeto
de tot agris terrae» corpusque exsangue reliquit.
torquet in hunc hastam calido de uulnere raptam
ultor Abantiades, media quae nare recepta
ceruice exacta est in partesque eminet ambas.
dumque manum Fortuna iuuat, Clytiumque Claninque,
matre satos una, diuerso uulnere fudit;
nam Clytii per utrumque graui librata lacerto
fraxinus acta femur, iaculum Clanis ore momordit.
occidit et Celadon Mendesius, occidit Astreus
(matre Palaestina, dubio genitore creatus),
Aethionque sagax quondam uentura uidere,
tunc aue deceptus falsa, regisque Thoactes
armiger et caeso genitore infamis Agyrtes.
    Plus tamen exhausto superest; namque omnibus unum
opprimere est animus, coniurata undique pugnant
agmina pro causa meritum impugnante fidemque.
hac pro parte socer frustra pius et noua coniunx
cum genetrice fauent ululatuque atria complent;
sed sonus armorum superat gemitusque cadentum,
pollutosque simul multo Bellona Penates
sanguine perfundit renouataque proelia miscet.
circueunt unum Phineus et mille secuti

131. *farris* E^{c}M^{2c}U^{3c} BGL: *turis* (E^{ac})(M^{ac})N(U^{ac}) F 142. *graui*: *grauis* EM^{1}: *graui est* NU 150. *coniurataque* B φ: *iurataque* Heinsius | *certant* NU 151. *impugnare* E^{ac}M^{1}N^{ac}U 155. *semel* χ (Heinsius) 156. *perfundit*: *-fudit* BFG: *profu(n)dit* φ

e Dorila, ricchissimo di terre in Nasamonia:
Dorila, così ricco di campi, che nessuno ne aveva
di più, o ammassava più mucchi d'incenso.
Un ferro scagliato gli entrò nell'inguine, obliquo:
è un punto mortale. Come lo vide il suo feritore,
Alcioneo della Battria, rantolare e stravolgere <
gli occhi, «Tienti la terra su cui giaci, tu che tanta
ne possiedi!» disse, lasciando il corpo privo di vita.
Contro costui, per vendetta, ritorse la lancia strappata
alla ferita ancor calda il nipote d'Abante: entrata
in pieno naso, riuscì dalla nuca, sporgendo davanti e di dietro.
La Fortuna gli guida la mano, ma Clizio e Clani,
nati d'unica madre, annientò con diversa ferita:
un'asta di frassino, scagliata con forza, attraversa
entrambe le cosce di Clizio, Clani morde un giavellotto
coi denti. Cade anche Celadonte di Mende, e Astreo,
nato da madre palestinese e da padre incerto,
ed Etione, che ben sapeva, finora, prevedere il futuro e
adesso è ingannato da falso presagio, e Toatte, scudiero
del re, e Agirte, l'infame assassino di suo padre.
Ma il più resta ancora da fare. Tutti infatti vogliono
uccidere uno solo: da ogni parte schiere concordi
lo attaccano, mosse da un intento contrario a giustizia e lealtà.
Con lui sono il suocero, invano leale, e la nuova sposa
e sua madre, che riempiono l'atrio di urla e lamenti;
ma il suono delle armi e il gemito di chi cade
prevale, Bellona allaga di sangue la casa
ormai profanata e intreccia duelli sempre nuovi.
Contro quel solo si stringono Fineo e i mille

Phinea; tela uolant hiberna grandine plura
praeter utrumque latus praeterque et lumen et aures.
applicat hic umeros ad magnae saxa columnae
tutaque terga gerens aduersaque in agmina uersus
sustinet instantes; instabat parte sinistra
Chaonius Molpeus, dextra Nabataeus Echemmon.
tigris ut auditis diuersa ualle duorum
exstimulata fame mugitibus armentorum
nescit utro potius ruat et ruere ardet utroque,
sic dubius Perseus dextra laeuane feratur
Molpea traiecti summouit uulnere cruris
contentusque fuga est; neque enim dat tempus Echemmon,
sed furit et, cupiens alto dare uulnera collo,
non circumspectis exactum uiribus ensem
fregit in extrema percussae parte columnae;
lammina dissiluit dominique in gutture fixa est.
non tamen ad letum causas satis illa ualentes
plaga dedit; trepidum Perseus et inertia frustra
bracchia tendentem Cyllenide confodit harpe.
    Verum ubi uirtutem turbae succumbere uidit,
«auxilium» Perseus, «quoniam sic cogitis ipsi»
dixit, «ab hoste petam. uultus auertite uestros,
si quis amicus adest!» et Gorgonis extulit ora.
«quaere alium, tua quem moueant oracula» dixit
Thescelus, utque manu iaculum fatale parabat
mittere, in hoc haesit signum de marmore gestu.
proximus huic Ampyx animi plenissima magni
pectora Lyncidae gladio petit, inque petendo

161-345. EMNU BFGLP

---

160. *hinc* BFGL 162. *instabant* χ 168. *uulnera* $E^{c?}M(U^{ac})$ F^{ac} 169. *fug(a)e* $E^{ac}M^{1}$ 172. *in* M^{2s}: *et* Ω (om. M^{1}) 175. *inermia* U^{2v} B^{2c} φ 181. *oracula* $E^{1}(M^{ac})$NU: *miracula* BFLP W Tarrant 183. *gestum* N^{c}U F

che seguono Fineo; le frecce piovono come grandine,
sfiorandolo di qua e di là, e gli occhi e gli orecchi.
Lui appoggia la schiena alla pietra d'una grande
colonna, con le spalle sicure, rivolto agli assalitori,
sostiene l'assedio. Lo incalza da sinistra Molpeo
di Caonia, da destra Echemmone di Nabatea.
Come una tigre in preda alla fame, udendo
i muggiti di due armenti in valli diverse, non sa
su chi prima avventarsi, ma su entrambi vorrebbe,
così Perseo, incerto se colpire a destra o a sinistra,
si libera di Molpeo trafiggendolo a una gamba,
e lo lascia fuggire: Echemmone infatti non
gli dà tregua, infuria, e tenta di colpirlo lassù,
sul collo, ma sbaglia misura e spezza la spada,
finita con forza sulla parte alta della colonna:
la lama schizza e s'infigge nella gola del suo padrone.
Ma il colpo non basta a causarne la morte:
disperato, invano tende le braccia ormai prive
di forza, Perseo lo trapassa con la spada cillenia.
Vedendo però che il valore ormai soccombeva
al numero, Perseo disse: «Poiché mi ci costringete,
chiederò soccorso a una nemica. Girate gli occhi, se c'è
qualche amico!». Ed estrasse la testa della Gorgone.
«Cercati qualcun altro da spaventare coi tuoi oracoli!» <
dice Tescelo, e sta per scagliare il ferro mortale,
ma s'inceppa in quel gesto – statua di marmo. <
Accanto a lui, Ampice s'avventa contro il petto ricolmo
di grande coraggio del nipote di Linceo, e nel farlo

dextera deriguit nec citra mota nec ultra est.
at Nileus, qui se genitum septemplice Nilo
ementitus erat, clipeo quoque flumina septem
argento partim, partim caelauerat auro,
«aspice» ait, «Perseu, nostrae primordia gentis;
magna feres tacitas solacia mortis ad umbras,
a tanto cecidisse uiro» – pars ultima uocis
in medio suppressa sono est, adapertaque uelle
ora loqui credas, nec sunt ea peruia uerbis.
increpat hos «uitio»que «animi, non uiribus» inquit
«Gorgoneis torpetis», Eryx; «incurrite mecum
et prosternite humi iuuenem magica arma mouentem».
incursurus erat: tenuit uestigia tellus,
immotusque silex armataque mansit imago.
hi tamen ex merito poenas subiere, sed unus
miles erat Persei, pro quo dum pugnat, Aconteus,
Gorgone conspecta saxo concreuit oborto.
quem ratus Astyages etiamnum uiuere, longo
ense ferit; sonuit tinnitibus ensis acutis.
dum stupet Astyages, naturam traxit eandem
marmoreoque manet uultus mirantis in ore.
nomina longa mora est media de plebe uirorum
dicere; bis centum restabant corpora pugnae,
Gorgone bis centum riguerunt corpora uisa.
    Paenitet iniusti tum denique Phinea belli.
sed quid agat? simulacra uidet diuersa figuris
agnoscitque suos et nomine quemque uocatum
poscit opem credensque parum sibi proxima tangit
corpora; marmor erant. auertitur atque ita supplex

186. *est* om. o χ (prob. Heinsius) 195. *non* E^{c}M^{v}U^{c} B^{c}F^{2c}G: *cum* M^{1}N^{ac} L^{ac} (*tum* L^{2c}): *cur* M^{2s}N^{c}(U^{ac}) B^{ac}P 199. *silex* EM^{ac}U^{2s} G: *silet* M^{2c}NU BFLP
210. *tunc*: *nunc* P

la mano si blocca, non si muove né di qua né di là.
Nileo, allora (si spacciava per figlio del settemplice <
Nilo, e anche sullo scudo portava, in rilievo,
i sette fiumi, parte in argento, parte in oro),
«Guarda» dice, «Perseo, il capostipite del mio popolo!
Ti sarà di grande conforto, lì tra le ombre silenziose,
l'esser caduto per mano d'un simile eroe». Alle ultime
parole la voce si smorza, e pare, così a bocca aperta,
sforzarsi di dire, ma le parole non escono più.
Li apostrofa Erice «Per mancanza di coraggio» dice
«restate lì inermi, non per la Gorgone. Venite con me
all'attacco e abbattete questo giovane che agita magiche
armi!». E sta per slanciarsi: la terra gli trattiene
il passo, resta immobile sasso, statua di guerriero.
Costoro furono giustamente puniti: ma c'era un soldato
di Perseo, Aconteo, che mentre si batteva per lui
guardò la Gorgone e si consolidò in un pezzo di pietra.
Credendolo ancor vivo, Astiage lo colpisce con una
lunga spada: la spada risuona con sinistre vibrazioni.
Astiage, nel mentre stupisce, diventa lui pure di sasso,
il suo volto rimane fissato nel marmo in preda a stupore.
Lungo sarebbe passare in rassegna i guerrieri
di minor valore: duecento restavano i corpi a lottare,
duecento, al vedere la Gorgone, si irrigidirono.

Si pentì finalmente Fineo dell'ingiusta contesa. <
Ma cosa poteva fare? Vede statue in pose diverse,
riconosce i suoi, ciascuno chiamando per nome invoca
in aiuto, e, non credendo a sé stesso, tocca i corpi
vicini: erano marmo. Si gira, e così, supplice, le mani,

confessasque manus obliquaque bracchia tendens
«uincis» ait, «Perseu; remoue tua monstra tuaeque
saxificos uultus, quaecumque est, tolle Medusae,
tolle, precor. non nos odium regnique cupido
compulit ad bellum; pro coniuge mouimus arma.
causa fuit meritis melior tua, tempore nostra.
non cessisse piget. nihil, o fortissime, praeter
hanc animam concede mihi, tua cetera sunto».
talia dicenti neque eum quem uoce rogabat
respicere audenti «quod» ait, «timidissime» Perseus,
«et possum tribuisse et magnum est munus inerti
(pone metum) tribuam: nullo uiolabere ferro.
quin etiam mansura dabo monimenta per aeuum,
inque domo soceri semper spectabere nostri,
ut mea se sponsi soletur imagine coniunx».
dixit et in partem Phorcynida transtulit illam,
ad quam se trepido Phineus obuerterat ore.
tum quoque conanti sua uertere lumina ceruix
deriguit saxoque oculorum induruit umor;
sed tamen os timidum uultusque in marmore supplex
summissaeque manus faciesque obnoxia mansit.
    Victor Abantiades patrios cum coniuge muros
intrat et immeriti uindex ultorque parentis
adgreditur Proetum; nam fratre per arma fugato
Acrisioneas Proetus possederat arces.
sed nec ope armorum nec quam male ceperat arce
torua colubriferi superauit lumina monstri.
    Te tamen, o paruae rector, Polydecta, Seriphi,
nec iuuenis uirtus per tot spectata labores
nec mala mollierant, sed inexorabile durus

216. *tua*: *fera* χ (Heinsius)   217. *est* φ: *ea* Ω   220. *melior meritis* BP
224. *Perseus* Bothe: *Phineu* Ω, edd.   230. *phorcynida*: *cepheida* $E^{1}(M^{ac})(N^{ac})$ $B^{2c}(F^{ac})$P   232. *uertere*: *flectere* M^{2v} P

le braccia protese di chi ammette la colpa,
«Hai vinto» dice, «Perseo! Allontana il prodigio, togli
il volto che rende di pietra – qualunque cosa sia – di Medusa.
Toglilo, ti prego. Non l'odio, non la brama di regno
mi hanno spinto alla guerra: per la sposa ho preso le armi.
Dalla tua c'è il valore, dalla mia l'esser prima.
Mi pento di non aver ceduto. A me, o fortissimo,
non concedere nulla tranne la vita: tutto il resto sia tuo!».
Questo diceva, e non osava guardare colui al quale
parlava. «Quello» replicò Perseo «che ti posso
concedere, pauroso Fineo, è gran dono per un imbelle:
te lo concederò, non temere: non sarai toccato da ferro.
Ma farò qualcosa che ti renderà memorando per sempre: <
nella casa di mio suocero ti si potrà ammirare in eterno,
affinché mia moglie si consoli alla vista di chi doveva sposare.»
Disse, e girò la testa della figlia di Forco
dalla parte verso cui Fineo guardava.
Quello tentò di girare altrove lo sguardo, ma il collo
si irrigidì, l'umore degli occhi si rapprese in sasso –
ma volto terrorizzato e sguardo implorante restarono
anche nel marmo, le mani protese, il senso di colpa.
Il nipote d'Abante, vittorioso, ritorna con la sposa
tra le patrie mura e assale Preto, per vendicare
e punire l'oltraggio subito dal colpevole nonno:
Preto s'era preso la rocca d'Acrisio scacciando in armi
il fratello; ma né le armi né la rocca mal conquistata
vinsero il torvo sguardo del mostro anguicrinito.
Eppure tu, re della piccola Serifo, Polidette, non ti lasci
scalfire né dal coraggio del giovane in tante imprese
provato, né dalla sua mala sorte: il tuo odio è sempre

exerces odium, nec iniqua finis in ira est;
detrectas etiam laudem fictamque Medusae
arguis esse necem. «dabimus tibi pignora ueri;
parcite luminibus!» Perseus ait oraque regis
ore Medusaeo silicem sine sanguine fecit.
Hactenus aurigenae comitem Tritonia fratri
se dedit; inde caua circumdata nube Seriphon
deserit, a dextra Cythno Gyaroque relictis,
quaque super pontum uia uisa breuissima Thebas
uirgineumque Helicona petit. quo monte potita
constitit et doctas sic est adfata sorores:
«fama noui fontis nostras peruenit ad aures,
dura Medusaei quem praepetis ungula rupit.
is mihi causa uiae. uolui mirabile factum
cernere; uidi ipsum materno sanguine nasci».
excipit Vranie: «quaecumque est causa uidendi
has tibi, diua, domos, animo gratissima nostro es.
uera tamen fama est; est Pegasus huius origo
fontis» et ad latices deduxit Pallada sacros.
quae mirata diu factas pedis ictibus undas
siluarum lucos circumspicit antiquarum
antraque et innumeris distinctas floribus herbas,
felicesque uocat pariter studioque locoque
Mnemonidas. quam sic adfata est una sororum:
«o, nisi te uirtus opera ad maiora tulisset,
in partem uentura chori Tritonia nostri,
uera refers meritoque probas artesque locumque,
et gratam sortem, tutae modo simus, habemus.
sed (uetitum est adeo sceleri nihil) omnia terrent

245. *iniqua*: *enim tibi* NU^1 246. *laudem* Δ: *-es* Σ 252. *a*: *at* E^{ac}M^{ac}N^{ac}U F(P^{ac}?) | *Cythno* Plan: *cipro* Ω 258. *factum*: *monstrum* e^v χ (Heinsius) 261. *es* Heinsius: *est* N Σ: om. E^{ac}MU 262. *est*^{2} NU: *et* Ω | *origo est* M B 267. *studiique locique* BFGP 271. *artemque* F^{c}P

implacabile, la tua ira ingiusta non ha fine.
Disprezzi perfino l'impresa gloriosa, sostieni non vera
l'uccisione di Medusa. «Te ne darò la prova. Girate
gli occhi!» dice Perseo, e col volto di Medusa
fa del volto del re una pietra priva di sangue.
Fin qui la Tritonia accompagna il fratello nato dalla
pioggia d'oro. Da qui, da Serifo, dentro una nube
riparte, lasciando a destra Citno e Giaro e, per la via
che le sembra più breve, sopra il mare, va alla terra
di Tebe, al monte Elicona delle vergini Muse. Qui
giunta, si ferma, e così si rivolge alle dotte sorelle:
«È venuta alle mie orecchie la fama della sorgente
scaturita sotto lo zoccolo del cavallo alato, nato
dal sangue di Medusa. Per questo sono qui. Volevo
vedere il prodigio, giacché ho visto nascere il cavallo».
Replica Urania: «Quale che sia la ragione per cui visiti,
o dea, la nostra casa, noi te ne siamo assai grate.
Ma la fama è veritiera: è Pegaso che ha generato
la fonte», e conduce la dea alla sacra sorgente. Costei,
dopo avere a lungo ammirato le onde nate dal colpo
di zoccolo, osserva attorno la radura d'antica foresta,
e gli antri, e l'erba punteggiata d'innumeri fiori,
e beate dichiara le figlie di Mnemosine, per il canto
e per il luogo. Così le risponde una delle sorelle:
«O tu che, se il tuo valore non t'avesse portato più <
in alto, Tritonia, saresti entrata a far parte del nostro <
coro, tu dici il vero, a ragione elogi le arti e i luoghi:
è grato il nostro destino, purché siamo protette.
Eppure (non ha limiti il male) tutto atterrisce le menti

uirgineas mentes, dirusque ante ora Pyreneus
uertitur et nondum tota me mente recepi.
Daulida Threicio Phoceaque milite rura
ceperat ille ferox iniustaque regna tenebat.
templa petebamus Parnasia; uidit euntes
nostraque fallaci ueneratus numina uultu
"Mnemonides" (cognorat enim), "consistite" dixit
"nec dubitate, precor, tecto graue sidus et imbrem"
(imber erat) "uitare meo; subiere minores
saepe casas superi". dictis et tempore motae
adnuimusque uiro primasque intrauimus aedes.
desierant imbres, uictoque Aquilonibus Austro
fusca repurgato fugiebant nubila caelo.
impetus ire fuit; claudit sua tecta Pyreneus
uimque parat, quam nos sumptis effugimus alis.
ipse secuturo similis stetit arduus arce
"qua"que "uia est uobis, erit et mihi" dixit "eadem"
seque iacit uecors e summae culmine turris
et cadit in uultus discussisque ossibus oris
tundit humum moriens scelerato sanguine tinctam».
    Musa loquebatur; pennae sonuere per auras,
uoxque salutantum ramis ueniebat ab altis.
suspicit et linguae quaerit tam certa loquentes
unde sonent hominemque putat Ioue nata locutum;
ales erat, numeroque nouem sua fata querentes
institerant ramis imitantes omnia picae.
miranti sic orsa deae dea: «nuper et istae
auxerunt uolucrum uictae certamine turbam.

276. *milite*: *limite* $EM^{1}N^{c}$ (ex *limine*) (U^{ac}?) 279. *nomina* EM^{1} $F^{ac}LP^{c?}$ 280. *cognouit* BL et fort. F^{ac} 281. *sidus*: *frigus* NU 286. *fusca repercusso* P: *ethere purgato* U 291. *summ(a)e* Δ G: *-o* BFL (deest P) 292. *discussique* $E^{ac}M^{ac}$ 296. *querit lingue* P | *loquentis* $E^{ac}M^{ac}$ 301. *turbam*: *p(o)enam* E^{ac} (*turbas* E^{2c})M^{1}(N^{ac})(U^{ac})

di fanciulle, mi continua a tornare davanti agli occhi
il crudele Pireneo, non mi sono ancora ripresa. <
Con esercito trace, il crudele aveva preso Daulide <
e la piana focese e vi regnava contro il diritto.
Andavamo al santo Parnaso: ci vide passare,
e fingendo profondo rispetto per la nostra divinità,
“Figlie di Mnemosine” (sapeva chi siamo) disse,
“fermatevi. Non esitate, vi prego, a ripararvi sotto
il mio tetto dal tempo, dalla pioggia (infatti pioveva):
spesso gli dèi frequentano umili case”. Dalle parole,
dal tempo sedotte, accettammo, entrammo nell’atrio.
Cessata la pioggia, sconfitto Austro da Aquilone,
nuvole fosche fuggivano dal cielo schiarito, volevamo
riprendere il cammino. Pireneo spranga la porta e cerca
di usarci violenza. Noi la sfuggimmo mettendo le ali.
Lui, come per inseguirci, salì in cima alla rocca <
e “Dove andrete voi” disse “vengo anch’io”, e
si gettò, il folle, dalla cima più alta della torre,
e cadde di faccia e sfracellandosi le ossa del volto
morì tingendo di scellerato sangue la terra».
    La Musa parlava. Nell’aria vi fu un frusciare di ali, <
voci di saluto scendevano dall’alto dei rami.
Guardò in su, la figlia di Giove, per capire da dove
venissero suoni tanto distinti, sembrava una voce di uomo.
Erano invece uccelli, nove in tutto, gazze, imitatrici
perfette: appostate sui rami, lamentavano la loro sorte.
Alla dea stupita così disse la dea: «Anche costoro,
in gara or ora sconfitte, si sono aggiunte allo stuolo

Pieros has genuit Pellaeis diues in aruis,
Paeonis Euippe mater fuit; illa potentem
Lucinam nouiens, nouiens paritura, uocauit.
intumuit numero stolidarum turba sororum
perque tot Haemonias et per tot Achaidas urbes
huc uenit et tali committit proelia uoce:
"desinite indoctum uana dulcedine uulgus
fallere; nobiscum, si qua est fiducia uobis,
Thespiades, certate, deae. nec uoce nec arte
uincemur, totidemque sumus. uel cedite uictae
fonte Medusaeo et Hyantea Aganippe,
uel nos Emathiis ad Paeonas usque niuosos
cedemus campis. dirimant certamina nymphae".
turpe quidem contendere erat, sed cedere uisum
turpius; electae iurant per flumina nymphae
factaque de uiuo pressere sedilia saxo.
tum sine sorte prior quae se certare professa est
bella canit superum falsoque in honore Gigantas
ponit et extenuat magnorum facta deorum;
emissumque ima de sede Typhoea terrae
caelitibus fecisse metum cunctosque dedisse
terga fugae, donec fessos Aegyptia tellus
ceperit et septem discretus in ostia Nilus.
huc quoque terrigenam uenisse Typhoea narrat
et se mentitis superos celasse figuris:
"dux"que "gregis" dixit "fit Iuppiter, unde recuruis
nunc quoque formatus Libys est cum cornibus Ammon;
Delius in coruo, proles Semeleia capro,

302. *aruis*: *armis* $E^{ac}M^{ac}(U^{ac})$ L^{ac} 303. *euippe* U^{c}: *en-* uel *an-* Ω 304. *nouie(n)s* semel $E^{ac}M^{ac}$ 313. *niuosas* E^{c} BL (deest P) 314. *cedamus* EMN^{1} (U^{ac}) G | *campis*: *siluis* φ 316. *numina* ον χ 318. *sine sorte*: *s. forte* $E^{ac}(M^{ac})$: *sic forte* $(N^{ac})(U^{ac})$ 324. *ceperat* $N^{1}U$ BF^{ac} 327. *inde* $F^{c}L$ 329. *coruo* $G^{ac}P$: *c. est* $M^{2c}N^{1}U$ $BFG^{2c}L$: *ceruo est* EM^{ac}

degli uccelli. Il ricco Piero le generò nella terra
di Pella; loro madre fu Evippe, della Peonia. Nove volte <
colei, prossima al parto, invocò la potente Lucina,
partorì nove volte. Orgogliosa del numero, la turba
delle sciocche sorelle, passando da tante città dell'Emonia
da tante d'Acaia, giunse da noi, e ci sfidò dicendo:
"Piantatela di ingannare la gente ignorante con vane
armonie! Con noi, se ne avete il coraggio, misuratevi,
o dee di Tespie. Noi non perderemo né per la voce
né per l'arte, e siamo quante voi siete. Se perderete voi,
lascerete la fonte medusea e la fonte iantea di Aganippe, <
se toccherà a noi, lasceremo i campi d'Emazia
per la Peonia nevosa. Arbitre saranno le ninfe".
Gareggiare era vergognoso, ma cedere, ci pareva,
ancora di più. Le ninfe elette giurano sui fiumi,
e si siedono su sedili cavati dal puro sasso.
Senza sorteggio, la prima che si dice disposta
canta la guerra dei celesti, esaltando sfacciatamente
i Giganti e sminuendo le imprese dei grandi dèi:
Tifone, dice, scatenatosi dalle profondità della terra, <
aveva messo tanta paura ai celesti, che fuggirono
tutti, finché non li accolse stremati la terra
d'Egitto, e il Nilo che sbocca in sette canali.
Anche lì, racconta, giunge Tifone, nato dalla Terra,
e gli dèi si nascosero sotto spoglie mentite:
"Capo del gregge" dice "diventa Giove, per cui
ancor oggi in Libia Ammone ha aspetto con corna ricurve;
il Delio si cela nel corvo; il figlio di Semele nel capro,

fele soror Phoebi, niuea Saturnia uacca,
pisce Venus latuit, Cyllenius ibidis alis”.
    Hactenus ad citharam uocalia mouerat ora;
poscimur Aonides – sed forsitan otia non sint,
nec nostris praebere uacet tibi cantibus aures?».
«ne dubita uestrumque mihi refer ordine carmen»
Pallas ait nemorisque leui consedit in umbra.
Musa refert: «dedimus summam certaminis uni.
surgit et immissos hedera collecta capillos
Calliope querulas praetemptat pollice chordas
atque haec percussis subiungit carmina neruis:
    “Prima Ceres unco glaebam dimouit aratro,
prima dedit fruges alimentaque mitia terris,
prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus.
illa canenda mihi est; utinam modo dicere possim
carmina digna dea! certe dea carmine digna est.
    Vasta Giganteis ingesta est insula membris
Trinacris et magnis subiectum molibus urget
aetherias ausum sperare Typhoea sedes.
nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
laeua, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur;
degrauat Aetna caput, sub qua resupinus harenas
eiectat flammamque ferox uomit ore Typhoeus.
saepe remoliri luctatur pondera terrae

346-73. EMNU BFGL(P)

---

331. *ibidis*: *isidis* $E^{1}(M^{ac})(N^{ac})$: *ibis in* BFG^{ac} 333. *sint* EMU P: *sunt* N BFGL 334. *uacet* $E(M^{ac})(N^{ac})(U^{ac})$ FG^{ac}: *-at* Ω (deest P) 338. *immensos* U^{2c} F^{c} φ (deest P) 342. om. $E^{ac}M^{ac}N^{ac}U^{ac}$ P 343. om. M^{ac} | *sunt*: *sumus* $E^{1}(N^{ac})$ BG 344. *possim* $EM^{1}N^{1}$: *-em* Ω 345. *carmina*: *-ne* $E(M^{ac})$ | *dea*: *de(a)e* BG | *certe*: *certa* M: *certe est* G: *est certe* L (deest P) | *est* om. GLP 346-73. pauca leguntur in P mutilo 346. *ingesta* EM: *iniecta* NU BFG: *coniecta* L 348. *aetherias*: *sidereas* φ 349. *pugnatque*: *tempt-* U^{2v} φ 353. *ferox* Δ: *fero* BFGL 354. *pondera*: *-re* $EM^{ac}(N^{ac})$ B: *se -re* F

la sorella di Febo nel gatto, la Saturnia in candida vacca, <
Venere in pesce, il Cillenio in ibis alato".
Fin qui aveva cantato sulla cetra: adesso
toccava a noi, dee aonie – ma forse hai da fare,
non hai tempo di porgere orecchio al nostro canto?».
«No, no: riferiscimi il vostro canto punto per punto»
fa Pallade, e si accomoda all'ombra lieve del bosco.
La Musa racconta: «Demmo a una di gareggiare
per tutte. Si alza Calliope, raccoglie i capelli in un ramo
d'edera, col pollice trae qualche arpeggio dalle querule
corde e, al loro suono, accompagna il canto che segue:
"Per prima Cerere col curvo aratro smosse le zolle, <
per prima dette messi e miti alimenti alla terra,
per prima dette leggi: tutto è dono di Cerere.
Lei canterò. Voglia il cielo che il mio canto sia degno
di una tal dea! Di certo è dea degna di canto.
C'è un'isola vasta, cresciuta sopra le membra
di un gigante, Trinacria: sotto il gran peso opprime
Tifone, che aveva osato ambire alle sedi superne.
Lui cerca, è vero, d'opporsi, e s'agita per rialzarsi,
ma la man destra è gravata dall'ausonio capo Peloro,
la sinistra tu, Pachino, comprimi, le gambe il Lilibeo,
l'Etna incombe sul capo. Da sotto, supino, spruzza
sabbia e vomita fiamme dalla bocca Tifone, inferocito.
Spesso si batte per scuotere via dal corpo il peso

oppidaque et magnos deuoluere corpore montes;
inde tremit tellus, et rex pauet ipse silentum
ne pateat latoque solum retegatur hiatu
immissusque dies trepidantes terreat umbras.
hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus
exierat curruque atrorum uectus equorum
ambibat Siculae cautus fundamina terrae.
postquam exploratum satis est loca nulla labare
depositoque metu, uidet hunc Erycina uagantem
monte suo residens natumque amplexa uolucrem
'arma manusque meae, mea, nate, potentia' dixit,
'illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido,
inque dei pectus celeres molire sagittas,
cui triplicis cessit fortuna nouissima regni.
tu superos ipsumque Iouem, tu numina ponti
uicta domas ipsumque regit qui numina ponti.
Tartara quid cessant? cur non matrisque tuumque
imperium profers? agitur pars tertia mundi.
et tamen in caelo (quae iam patientia nostra est!)
spernimur ac mecum uires minuuntur Amoris.
Pallada nonne uides iaculatricemque Dianam
abscessisse mihi? Cereris quoque filia uirgo,
si patiemur, erit; nam spes adfectat easdem.
at tu pro socio, si qua est mea gratia, regno
iunge deam patruo'. dixit Venus; ille pharetram

374-89. EMNU BFGLP

---

356. *tremit*: *pr-* E(M^{ac}) 363. *depositoque metu*: *depositique metus* $M^{2c}N^{c}$ | *uidit* EM 368. *regni*: *mundi* U^{2v} P 370. *ponti* Exc. Cal. et codd. Naugerii: *terr(a)e* Ω 370-1. *ipsumque … cessant* uarie turbatum in EMNU propter uerba in quodam fonte communi omissa | *ipsumque … quid* om. E: *ipsumque … terre* in ras. M^{2} (371 om. M^{1}, add. M^{2m}): *ipsumque cessant* om. N^{ac}: inter 370 et 371 spatium unius uersus erasi exstat in U 373. *qu(a)e* v^{ac} W^{c} χ: *quoque* Ω 378. *mea* ς (Heinsius): *ea* Ω Tarrant: *tibi* N^{2c} g χ

del suolo, buttar giù le città, le immense montagne:
la terra ne trema, pure il re degli inferi teme che il suolo
si apra, si formi una larga voragine, e la luce del giorno,
penetrando, atterrisca le ombre confuse. Temendo
un tale disastro, il sovrano aveva lasciato la dimora
delle tenebre e, sopra un carro tirato da neri cavalli,
costeggiava la Sicilia tutt'intorno, controllandone
le fondamenta. Resosi conto che non c'erano falle,
si sentiva rassicurato. Ericina, dall'alto del suo monte, <
lo vede vagare e, a sé l'alato figliolo stringendo,
'Mie armi e mie mani, mio potere, o figlio'
disse, 'prendi quelle frecce con cui vinci tutti,
Cupido, e lanciale svelto nel petto del dio
a cui toccò in sorte l'ultimo dei tre reami.
Tu gli dèi superni, tu lo stesso Giove, tu i numi del mare
vinti costringi, tu persino il signore dei numi del mare.
Perché il Tartaro deve fare eccezione? Perché non
estendi il dominio tuo e di tua madre? È la terza parte
del mondo! Io, in cielo (che pazienza ho avuto sinora),
sono disprezzata, e con me è sminuito anche il potere
d'Amore. Pallade, ad esempio, e Diana saettatrice
non mi tengono in conto. E anche la figlia di Cerere,
se la lasciamo fare, resterà vergine: nutre le stesse
aspirazioni. Ma tu, per il regno comune, se ho qualche potere,
fa' che la fanciulla s'unisca allo zio'. Disse Venere. <

soluit et arbitrio matris de mille sagittis
unam seposuit, sed qua nec acutior ulla
nec minus incerta est nec quae magis audiat arcum,
oppositoque genu curuauit flexile cornum
inque cor hamata percussit harundine Ditem.
Haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae,
nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros
carmina cycnorum labentibus audit in undis.
silua coronat aquas cingens latus omne suisque
frondibus ut uelo Phoebeos summouet ictus.
frigora dant rami, uarios humus umida flores;
perpetuum uer est. quo dum Proserpina luco
ludit et aut uiolas aut candida lilia carpit,
dumque puellari studio calathosque sinumque
implet et aequales certat superare legendo,
paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti;
usque adeo est properatus amor. dea territa maesto
et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
clamat, et ut summa uestem laniarat ab ora,
collecti flores tunicis cecidere remissis.
tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis,
haec quoque uirgineum mouit iactura dolorem.
raptor agit currus et nomine quemque uocando
exhortatur equos, quorum per colla iubasque
excutit obscura tinctas ferrugine habenas;

390-482. MNU BFGLP

---

382. *audiat*: *auolat* EM^{ac}: *aduolet* M^{2c} Z v (*-at*) | *arcum*: *-cu* EM^{ac}: *-us* P   385. *(h)enn(a)eis* EMU $B^{v}F^{1}G$: *ethn-* Ω | *montibus* NU | *alt(a)e* EM: *-tus* Ω   386. *pergus aquae* Heinsius: *percus aqu(a)e* EM: *pergusa* Ω (N^{2c} G^{2c}) | *non* … *Caystros*: *cingen* (sic) … *suisque* E; sim., ut uid., $M^{ac}N^{ac}$ 387-8. om. M^{ac} 387. *labentibus* N^{c}: *pauent-* E^{ac} | *audit* $E^{2s}M^{2c}U$ $F^{3c}P$: *edit* $E^{1}N$ $B(F^{ac})GL$ 389. *ictus* N: *ignes* Ω   390-587. desunt in E   390. *uarios*: *tyrios* MN^{1} 398. *laniarat*: *-bat* U^{3c} P: *-uit* BGL   402. *uocatos* χ (Heinsius)   404. *obscuras tincta* M^{ac} | *ferrugine*: *rubig-* U^{2v} P

Lui aprì la faretra e, assecondando la madre,
tra mille frecce una ne scelse, la più appuntita,
la più sicura, la più sensibile all'arco di tutte.
Piegato il ginocchio, curvò il flessibile corno
e colse Dite nel cuore col missile alato.
Non lontano dalle mura di Enna c'è un lago profondo, <
di nome Pergo; nemmeno il Caistro ode così tanti
cigni cantare sopra le onde della sua corrente.
Un bosco cinge le acque avvolgendo ogni lato
con le sue fronde, un velo, un riparo ai raggi di Febo.
I rami danno frescura, l'umida terra varietà grande
di fiori: un'eterna primavera. Mentre in questa radura
Proserpina gioca e coglie ora viole ora candidi gigli,
e con zelo infantile ricolma il grembo e la cesta,
e vuol superare le compagne a gara nella raccolta,
per Dite fu tutt'uno: la vide, l'amò, la rapì <
– amore all'istante. La dea atterrita, con mesta voce,
chiama la madre, e pure le compagne, ma più spesso
la madre, ed essendosi strappato l'orlo della veste,
questa si allentò e i fiori raccolti caddero a terra.
Tanta ingenuità albergava nel suo petto virginale,
che persino questa perdita le causò un dispiacere.
Il rapitore lancia il carro ed esorta i cavalli,
ciascuno per nome, e sui colli e sulle criniere
scuote le briglie abbrunite di ruggine scura,

perque lacus altos et olentia sulphure fertur
stagna Palicorum rupta feruentia terra
et qua Bacchiadae, bimari gens orta Corintho,
inter inaequales posuerunt moenia portus.
Est medium Cyanes et Pisaeae Arethusae
quod coit angustis inclusum cornibus aequor;
hic fuit, a cuius stagnum quoque nomine dictum est,
inter Sicelidas Cyane celeberrima nymphas.
gurgite quae medio summa tenus exstitit aluo
agnouitque deam 'ne'c 'longius ibitis!' inquit
'non potes inuitae Cereris gener esse; roganda,
non rapienda fuit. quod si componere magnis
parua mihi fas est, et me dilexit Anapis;
exorata tamen, nec, ut haec, exterrita nupsi'.
dixit et in partes diuersas bracchia tendens
obstitit. haud ultra tenuit Saturnius iram
terribilesque hortatus equos in gurgitis ima
contortum ualido sceptrum regale lacerto
condidit; icta uiam tellus in Tartara fecit
et pronos currus medio cratere recepit.
at Cyane, raptamque deam contemptaque fontis
iura sui maerens, inconsolabile uulnus
mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis
et, quarum fuerat magnum modo numen, in illas
extenuatur aquas. molliri membra uideres,
ossa pati flexus, ungues posuisse rigorem;
primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,
caerulei crines digitique et crura pedesque
(nam breuis in gelidas membris exilibus undas

405. *altos*: *sacros* χ Diomedes GLK I 319 | *sul(ph/f)ura* $M^{c}(N^{ac})$ F 414. *deam*: *d$\bar{m}$* U o: *deum* χ 421. *terribilisque* M: *terribiles* U^{ac} FG^{ac} | *hortatus* U^{ac} (ut uid.), U^{2c} P: *-tur* Ω 424. *mediocri crate rec.* M^{c}: *medio caractere cep.* N 426. *inconsonabile* M^{c} (ex *-san-*) 430. *fluxus* $N^{c}U^{c}$

vola sul lago profondo, sugli stagni dei Palici
che odorano zolfo per la terra aperta e ribollente,
vola per dove i Bacchiadi, figli di Corinto dal duplice
mare, eressero mura tra porti di ineguale grandezza.
    C'è, tra le fonti Ciane e Aretusa che viene dall'Elide, <
un braccio di mare che entra ed è chiuso da due strette
lingue di terra: qui abitava, e da lei lo stagno ebbe
nome, Ciane, famosissima tra le ninfe di Sicilia.
Dal gorgo nel mezzo essa emerse fino alla vita
e riconobbe la giovane dea. 'Non passerete' disse.
'Non puoi essere il genero di Cerere se lei non vuole:
dovevi chiederla, non rapirla! Se posso paragonare <
le piccole cose alle grandi, anch'io fui amata, da Anapi:
lo sposai perché pregata, non, come costei, per paura.'
Disse, e spalancando le braccia cercò di fermarli.
Il figlio di Saturno non trattenne più oltre la rabbia;
incitati i tremendi cavalli, col braccio possente
immerse lo scettro regale a punta in giù nel profondo
del gorgo. La terra colpita un varco per il Tartaro
dischiuse e accolse il carro precipite dentro il cratere.
Ciane, afflitta sia per la dea rapita che per la fonte
violata, si porta, nel silenzio della mente, insanabile
una ferita e, sciogliendosi in lacrime tutta, si dissolve
in quelle stesse acque di cui è stata sinora nume
incontrastato. Avresti visto le membra ammollirsi,
le ossa piegarsi, le unghie perdere ogni rigore,
e prima delle altre si liquefanno le parti più esili:
le chiome azzurre, e le dita, le gambe, i piedi:
per le parti sottili è più facile il passaggio a gelide

transitus est); post haec umeri tergusque latusque
pectoraque in tenues abeunt euanida riuos;
denique pro uiuo uitiatas sanguine uenas
lympha subit, restatque nihil quod prendere possis.
  Interea pauidae nequiquam filia matri
omnibus est terris, omni quaesita profundo.
illam non udis ueniens Aurora capillis
cessantem uidit, non Hesperus; illa duabus
flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna
perque pruinosas tulit inrequieta tenebras;
rursus ubi alma dies hebetarat sidera, natam
solis ab occasu solis quaerebat ad ortus.
fessa labore sitim conceperat oraque nulli
conluerant fontes, cum tectam stramine uidit
forte casam paruasque fores pulsauit; at inde
prodit anus diuamque uidet lymphamque roganti
dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta.
dum bibit illa datum, duri puer oris et audax
constitit ante deam risitque auidamque uocauit.
offensa est neque adhuc epota parte loquentem
cum liquido mixtae perfudit diua polentae.
combibit os maculas et, quae modo bracchia gessit,
crura gerit; cauda est mutatis addita membris,
inque breuem formam, ne sit uis magna nocendi,
contrahitur, paruaque minor mensura lacerta est.
mirantem flentemque et tangere monstra parantem

434. *tergusque* M BFG^{ac}L: *-umque* NU G^{2c}P   437. *nimpha* (N^{ac})U^{1} | *possis* M^{2c}U FGP: *-es* $M^{ac}N^{c}$ BL   440. *udis*: *nitidis* e: *rutilis* φ   445. *ab occasu* … *ad ortus* M^{1}(U^{ac}) FL (*ortum*): *ad occasus* … *ad ortus* N P: *ad occasus* … *ab ortu* $M^{2s}U^{4c}$ BG   446. *collegerat* U^{2v} P   450. *tosta*: *testa* NU^{3c}: *cocta* L | *texerat* $M^{1}U^{3v}$ F^{2c}G: *cox-* Ω ($B^{c}F^{c?}P^{c}$)   454. *mixtae* … *polentae* Kenney 1978 (scil. *nondum epota parte mixtae c. l. polentae*): *-ta* … *-ta* Ω   457. *nocendi* M^{2v}U $F^{3c}G^{2c}$LP: *loqu-* M^{1}N BF(G^{ac})   459. *parantem* MN BF(G^{ac}): *pauentem* U^{c} L(P)

onde; poi sono le spalle, la schiena, i fianchi,
il petto ad andarsene, svanendo in rivoli tenui.
Alla fine l'acqua subentra al vivo sangue nelle vene
disfatte, e non resta più nulla da poter afferrare.
Intanto, invano la figlia d'una madre angosciata
è cercata in ogni terra, in ogni mare profondo.
Né Aurora, giungendo coi suoi rugiadosi capelli,
la vide fermarsi, Espero neppure. Essa accese due
tronchi di pino all'Etna e, tenendoli uno per mano,
vagò senza requie nelle tenebre fitte di brina; quando
poi il giorno nutritore rifece sbiadire le stelle, cercava
la figlia da dove il sole sorge a dove tramonta.
Stremata, bruciata dalla sete – non una fonte le aveva
rinfrescato le labbra –, vide per caso una capanna
dal tetto di paglia, bussò alla piccola porta. Ne uscì
una vecchia, vide la dea, richiesta dell'acqua le diede
una dolce bevanda, testé intrisa in polenta arrostita.
Mentre quella beve, un fanciullo villano e insolente
si pianta davanti alla dea, ride, le dà dell'ingorda.
La dea si offende e, senza finire di bere, gli getta
addosso, che ancora parlava, la bibita infarinata.
Il viso di lui assorbe le macchie, quelle ch'erano braccia
diventano zampe; una coda s'aggiunge alle membra
mutate, il corpo, affinché non sia troppo nocivo,
si rimpicciolisce, è più piccolo di una lucertolina.
La vecchia stupisce, piange, accenna a toccare il piccolo

fugit anum latebramque petit aptumque pudori
nomen habet, uariis stellatus corpora guttis.
Quas dea per terras et quas errauerit undas
dicere longa mora est; quaerenti defuit orbis.
Sicaniam repetit, dumque omnia lustrat eundo,
uenit et ad Cyanen. ea ni mutata fuisset,
omnia narrasset; sed et os et lingua uolenti
dicere non aderant, nec qua loqueretur habebat.
signa tamen manifesta dedit notamque parenti
illo forte loco delapsam in gurgite sacro
Persephones zonam summis ostendit in undis.
quam simul agnouit, tamquam tum denique raptam
scisset, inornatos laniauit diua capillos
et repetita suis percussit pectora palmis.
nescit adhuc ubi sit; terras tamen increpat omnes
ingratasque uocat nec frugum munere dignas,
Trinacriam ante alias, in qua uestigia damni
repperit. ergo illic saeua uertentia glaebas
fregit aratra manu parilique irata colonos
ruricolasque boues leto dedit aruaque iussit
fallere depositum uitiataque semina fecit.
fertilitas terrae latum uulgata per orbem
cassa iacet; primis segetes moriuntur in herbis,
et modo sol nimius, nimius modo corripit imber,
sideraque uentique nocent, auidaeque uolucres

483-97. Urb MNU BFGLP

---

460. *pudori* M(N^{ac}): *colori* Ω, Isidorus Etym. XII 4, 38 461. *corpora*: *-re* M, Isidorus 464. *repetit*: *petiit* M 467. *qua*: *quo* N^{c}U $G^{c?}$ 474. *nec scit* P (Heinsius) 478. *parilique*: *pariterque* N^{c} φ | *irata*: *(a)etate* M(N^{ac}) BG 480. *fecit*: *legit* M^{ac}: *l(a)edit* φ 482. *cassa* Heinsius: *falsa* M F^{2s}: *sparsa* Ω: *laesa* Tarrant 483-VI 45 exstant in Urb (Δ = Urb MNU) 483. *nimius*^{1}: *nocuit* F | *nimius*^{2}: *nocuit* L: *segetes* BG 484. *sideraque*: *s. cui* Urb GL: *s. quis, sideraque et* φ

mostro. Questi fugge, cerca una tana, prende un nome
adatto alla colpa, costellato tutto di chiazze.
Per quali terre, per quali mari errasse la dea sarebbe
lungo narrare: non bastò l'universo alla ricerca.
Torna in Sicilia, e mentre gira osservando ogni cosa,
arriva da Ciane. Costei, se non si fosse trasformata,
le direbbe ogni cosa, ma, pur volendo parlare,
non ha più bocca né lingua, né parole da dire.
Ma si fece capire ugualmente, mostrando sul pelo
dell'acqua la cintura, ben nota alla madre, che proprio
lì, per caso, a Persefone era caduta nel sacro gorgo.
Quando la riconobbe, come se solo ora capisse
ch'era stata rapita, la dea si strappò i capelli disadorni
e più e più volte si batté il petto con le mani.
Ma non sapeva ancora dove fosse. Inveisce contro tutte
le terre, le chiama ingrate, indegne del dono del grano,
Trinacria prima di tutte, nella quale aveva trovato
le tracce del delitto. Lì dunque spezzò con mano crudele
gli aratri che voltavano le zolle, e di pari morte,
irata, colpì contadini e buoi campagnoli, intimò
ai campi di tradire i granai, guastò le sementi.
La fecondità di quella regione, famosa in tutto il mondo,
è solo un ricordo: le messi muoiono al primo germoglio, <
ora troppo sole le danneggia, ora troppa pioggia,
stelle e venti le guastano, avidi uccelli colgono

semina iacta legunt; lolium tribulique fatigant
triticeas messes et inexpugnabile gramen.
Tum caput Eleis Alpheias extulit undis
rorantesque comas a fronte remouit ad aures
atque ait: 'o toto quaesitae uirginis orbe
et frugum genetrix, immensos siste labores,
neue tibi fidae uiolenta irascere terrae;
terra nihil meruit patuitque inuita rapinae.
nec sum pro patria supplex; huc hospita ueni,
Pisa mihi patria est et ab Elide ducimus ortus.
Sicaniam peregrina colo, sed gratior omni
haec mihi terra solo est; hos nunc Arethusa Penates,
hanc habeo sedem – quam tu, mitissima, serua!
mota loco cur sim tantique per aequoris undas
aduehar Ortygiam, ueniet narratibus hora
tempestiua meis, cum tu curaque leuata
et uultus melioris eris. mihi peruia tellus
praebet iter subterque imas ablata cauernas
hic caput attollo desuetaque sidera cerno.
ergo dum Stygio sub terris gurgite labor,
uisa tua est oculis illic Proserpina nostris;
illa quidem tristis neque adhuc interrita uultu,
sed regina tamen, sed opaci maxima mundi,
sed tamen inferni pollens matrona tyranni'.
Mater ad auditas stupuit ceu saxea uoces
attonitaeque diu similis fuit; utque dolore
pulsa graui grauis est amentia, curribus auras

498-517. Urb MNU BFGL

---

487. *tum* M BF^{2c}: *cum* Ω 489. *o*: *in* BFGL 498-517. desunt in P mutilo 499. *aduehar* U^{c} BG: *-or* Ω 502. *allata* N^{c} BF 509. *ad auditas* ... *uoces*: *ut a.* ... *u.* Urb: *ut audiuit* ... *u.* N: *ut audita* ... *uoce* M 511. *auras*: *oras* Lachmann

i semi nei solchi; e il loglio e i rovi soffocano
il frumento, come pure l'invitta gramigna.
Allora l'amata dall'Alfeo levò il capo dalle sue acque
nate nell'Elide, scostò dalla fronte le roride chiome
verso le orecchie e disse: 'O madre della vergine
cercata dovunque e delle messi, cessa l'immane fatica,
e non essere irata e violenta con la terra fedele.
La terra non ha colpa, si è aperta contro voglia al rapitore.
Non intercedo per la mia patria: io sono di fuori,
la mia patria è Pisa, sono figlia dell'Elide.
Abito in Sicilia da straniera, ma più cara d'ogni
altra m'è questa terra: questi sono i Penati d'Aretusa,
questa è la mia sede, tu conservala, mitissima dea! <
Perché io mi sia trasferita e, superando una così vasta
distesa di mare, sia giunta fino a Ortigia, lo narrerò
in un momento più adatto, quando ti sarai ripresa
e avrai un volto più disteso. La terra mi agevola
il cammino, io scorro in profonde caverne, e qui
riemergo con la testa e rivedo le stelle quasi obliate.
Mentre dunque scorrevo sotterra tra i gorghi di Stige,
ho visto coi miei occhi Proserpina tua, triste
d'aspetto, come chi non si è ancora ripreso:
ma è pur sempre regina, e signora del mondo
senza luce, e moglie potente del sovrano dell'Ade'.
A queste parole la madre rimase di sasso, restò
per un pezzo come paralizzata. Quando il torpore
fu scacciato da un dolore più grande, partì col carro

exit in aetherias. ibi toto nubila uultu
ante Iouem passis stetit inuidiosa capillis
'pro'que 'meo ueni supplex tibi, Iuppiter' inquit,
'sanguine proque tuo; si nulla est gratia matris,
nata patrem moueat, neu sit tibi cura, precamur,
uilior illius, quod nostro est edita partu.
en quaesita diu tandem mihi nata reperta est,
si reperire uocas amittere certius, aut si
scire ubi sit reperire uocas. quod rapta, feremus,
dummodo reddat eam; neque enim praedone marito
filia digna tua est, si iam mea filia non est'.
Iuppiter excepit: 'commune est pignus onusque
nata mihi tecum. sed si modo nomina rebus
addere uera placet, non hoc iniuria factum,
uerum amor est; neque erit nobis gener ille pudori,
tu modo, diua, uelis. ut desint cetera, quantum est
esse Iouis fratrem! quid quod non cetera desunt
nec cedit nisi sorte mihi? sed tanta cupido
si tibi discidii est, repetet Proserpina caelum,
lege tamen certa, si nullos contigit illic
ore cibos; nam sic Parcarum foedere cautum est'.
  Dixerat; at Cereri certum est educere natam.
non ita fata sinunt, quoniam ieiunia uirgo
soluerat et, cultis dum simplex errat in hortis,
puniceum curua decerpserat arbore pomum
sumptaque pallenti septem de cortice grana
presserat ore suo. solusque ex omnibus illud
Ascalaphus uidit, quem quondam dicitur Orphne,

518-41. Urb MNU BFGLP

---

513. *passis* Δ: *sparsis* U BFGL   514. *uenio* BFG   516. *neu*: *ne* U L   522. *non est*: *digna est* N^{4c} l_6^{2c} (Heinsius)   526. *erit* ... *pudori*: *enim* ... *p. est* N   529. *sorte*: *forte* Urb^{ac} F   535. *et cultis*: *irriguis* ς, unde *et riguis* Heinsius

per le plaghe celesti. Qui, col volto tutto incupito,
si presenta a Giove, furibonda, coi capelli scomposti,
e ‘Per il mio sangue, Giove, vengo a pregarti’ dice,
‘ma è anche il tuo. Se la madre non trova ascolto,
la figlia almeno commuova suo padre; e ti prego
di non trascurarla solo perché sono io che l’ho partorita.
Ecco, dopo tanto cercare, finalmente ho ritrovato mia figlia,
se ritrovare per te vale perdere con più certezza,
o se sapere dov’è, per te vale trovare. Che ce l’abbia rapita, <
passi, purché la ridia! Non si merita un marito
predone tua figlia, anche se lo meritasse come mia’.
Giove rispose: ‘Comune l’affetto, comune il dovere:
l’ho fatta con te. Ma se vogliamo chiamare le cose
col loro nome, qui non c’è stato nessun delitto,
ma un atto d’amore, non è un genero di cui vergognarsi,
sempre che lo accetti per tale. A parte il resto, dico io,
ma è fratello di Giove! E poi c’è anche il resto. E se
mi è inferiore, lo è solo per volere del fato. E se
proprio vuoi vederli divisi, Proserpina rivedrà il cielo,
ma a un solo patto: che laggiù non abbia toccato
alcun cibo – così hanno fissato le Parche’.
Disse. Cerere è decisa a riavere la figlia. Ma il destino
non lo consente, perché la fanciulla aveva rotto
il digiuno e, girando per un orto coltivato, aveva
staccato da un albero carico una melagrana
e liberato i grani dalla pallida buccia, masticandone
sette. L’unico a vederla fu Ascalafo,
che un tempo, si narra, era stato partorito da Orfne

inter Auernales haud ignotissima nymphas,
ex Acheronte suo siluis peperisse sub atris;
uidit et indicio reditum crudelis ademit.
ingemuit regina Erebi testemque profanam
fecit auem sparsumque caput Phlegethontide lympha
in rostrum et plumas et grandia lumina uertit.
ille sibi ablatus fuluis amicitur in alis
inque caput crescit longosque reflectitur ungues
uixque mouet natas per inertia bracchia pennas;
foedaque fit uolucris, uenturi nuntia luctus,
ignauus bubo, dirum mortalibus omen.
Hic tamen indicio poenam linguaque uideri
commeruisse potest; uobis, Acheloides, unde
pluma pedesque auium, cum uirginis ora geratis?
an quia, cum legeret uernos Proserpina flores,
in comitum numero, doctae Sirenes, eratis?
quam postquam toto frustra quaesistis in orbe,
protinus, ut uestram sentirent aequora curam,
posse super fluctus alarum insistere remis
optastis facilesque deos habuistis et artus
uidistis uestros subitis flauescere pennis.
ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures
tantaque dos oris linguae deperderet usum,
uirginei uultus et uox humana remansit.
At medius fratrisque sui maestaeque sororis
Iuppiter ex aequo uoluentem diuidit annum;

542-65. Urb MNU BFGL

---

541. *siluis*: *furuis* U^{2c} F^{2c} φ: *fuluis* U^{4c} φ (deest P mutilus) | *atris*: *antris* U^{2c} G^{c}LP: *undis* U^{2s} h^{2}o 542-65. desunt in P mutilo 543. *pestemque* Urb^{1} M^{ac} | *profanum* Urb^{v} U FL 546. *amicitur in*: *a. ab* M^{2c} (*a.* M^{ac}) e^{v}g W: *a. et* Urb: *hoperitur ab* M^{2s}: *qui nascitur* N^{1} 550. *ignauus*: *infandus* Seruius ad Aen. IV 462 555. *doct(a)e* Δ: *mixt(a)e* Urb^{v} U BFGL 558. *remis*: *pennis* MN^{1} 561. *ne*: *nec* Urb F 562. *ne perderet* BL^{ac}

(non certo la più sconosciuta tra le ninfe
d'Averno), in nera selva, al diletto Acheronte.
La vide, fece la spia, le sottrasse, crudele, il ritorno.
Gemette la regina dell'Erebo, mutò la spia in uccello
di malaugurio: versandogli acqua del Flegetonte
sul capo, lo mutò in rostro, piume, occhi grandi.
Sottratto alla sua forma, quello si avvolge in fulve
ali, s'ingrossa nella testa, mette lunghe unghie ritorte,
muove appena le penne spuntate sulle braccia inerti,
diventa un orrido uccello, nunzio di malaugurio,
un pigro gufo, cattivo presagio agli umani.

Facendo la spia, costui la pena se l'è meritata,
con quella sua lingua. Ma voi, figlie dell'Acheloo, come <
mai avete piume e zampe d'uccello, ma volto di donna?
Forse perché, dotte Sirene, quando Proserpina coglieva
fiori di primavera, eravate tra le sue compagne?
Dopo averla cercata invano per l'universo mondo,
sullo slancio, perché anche il mare provasse il vostro
affanno, chiedeste di poter posare sulle acque
remigando con le ali, gli dèi ve lo concessero, gli arti <
vostri vedeste imbiondire di penne improvvise;
e perché quel canto famoso, fatto per ammaliare
le orecchie, quella bocca tanto dotata non perdesse l'uso
della lingua, vi rimasero volto di vergine e voce umana.

Mediando tra il fratello e l'afflitta sorella,
Giove divide il giro dell'anno in due parti uguali:

nunc dea, regnorum numen commune duorum,
cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.
uertitur extemplo facies et mentis et oris;
nam modo quae poterat Diti quoque maesta uideri
laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquosis
nubibus ante fuit, uictis e nubibus exit.
Exigit alma Ceres, nata secura recepta,
quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons.
conticuere undae, quarum dea sustulit alto
fonte caput uiridesque manu siccata capillos
fluminis Elei ueteres narrauit amores.
'Pars ego nympharum quae sunt in Achaide' dixit
'una fui, nec me studiosius altera saltus
legit nec posuit studiosius altera casses.
sed quamuis formae numquam mihi fama petita est,
quamuis fortis eram, formosae nomen habebam.
nec mea me facies nimium laudata iuuabat,
quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote
corporis erubui crimenque placere putaui.
lassa reuertebar (memini) Stymphalide silua;
aestus erat, magnumque labor geminauerat aestum.
inuenio sine uertice aquas, sine murmure euntes,
perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte
calculus omnis erat, quas tu uix ire putares.
cana salicta dabant nutritaque populus unda
sponte sua natas ripis decliuibus umbras.
accessi primumque pedis uestigia tinxi,

566-87. Urb MNU BFGLP   588-678. Urb EMNU BFGLP

---

571. *e*: *ubi* U^{4v} BGL   573. *fugae*: *ui(a)e* U P   576. *elei* Urb NU^{1} Σ: *alphei* MU^{2s} F^{2c} 587. *euntes*: *fontes* (N^{ac})U: om. Urb (ut uid.)   588. redit E (Δ = Urb EMNU)   591. *nata* (Urb^{ac}) E(M^{ac})(N^{ac}) F^{ac}: *gratas* χ

ora la dea, nume comune a entrambi i regni, sta tutto
il tempo con la madre, ora altrettanti mesi col marito.
Muta essa all'istante aspetto, mente, parole: la dea
che poco fa appariva troppo triste perfino a Dite,
ora ha la fronte distesa, come un sole che, coperto
sinora di nubi piovose, dalle nubi emerge vittorioso.
Cerere, riavuta con sé la figlia, vuol sapere perché tu,
Aretusa, sia fuggita e perché tu sia sacra fonte.
Tacciono le onde, dal loro gorgo profondo la dea
leva il capo, strizza con le mani i verdi capelli, <
racconta l'antico amore del fiume dell'Elide: <
'Ero una delle ninfe che abitano l'Acaia' disse, <
'nessun'altra amava più di me percorrere
i boschi, nessun'altra più di me tendere reti.
Sebbene, pur essendo prestante, non avessi mai
cercato la fama di bella, avevo fama di bella.
Un aspetto tanto lodato non mi appagava: le altre
sono solite goderne, io di queste doti fisiche arrossivo,
inurbana com'ero, e piacere mi pareva un delitto.
Me ne tornavo, ricordo, spossata dalla selva dello
Stinfalo: c'era afa, e la grande fatica raddoppiava l'afa.
Ed ecco le acque di un fiume: senza vortici, senza
mormorii, trasparenti sino al fondo, vi si poteva contare
anche il minimo sassolino, sembravano immobili.
Bianchi salici e pioppi nutriti dall'acqua
davano spontanea ombra alle rive declinanti.
Mi accostai, per primi immersi i piedi nell'acqua,

poplite deinde tenus; neque eo contenta recingor
molliaque impono salici uelamina curuae
nudaque mergor aquis. quas dum ferioque trahoque
mille modis labens excussaque bracchia iacto,
nescioquod medio sensi sub gurgite murmur
territaque insisto propiori margine fontis.
– quo properas, Arethusa? – suis Alpheos ab undis
– quo properas? – iterum rauco mihi dixerat ore.
sicut eram, fugio sine uestibus (altera uestes
ripa meas habuit); tanto magis instat et ardet,
et quia nuda fui, sum uisa paratior illi.
sic ego currebam, sic me ferus ille premebat,
ut fugere accipitrem penna trepidante columbae,
ut solet accipiter trepidas urgere columbas.
usque sub Orchomenon Psophidaque Cyllenenque
Maenaliosque sinus gelidumque Erymanthon et Elin
currere sustinui, nec me uelocior ille;
sed tolerare diu cursus ego uiribus impar
non poteram, longi patiens erat ille laboris.
per tamen et campos, per opertos arbore montes,
saxa quoque et rupes et qua uia nulla cucurri.
sol erat a tergo; uidi praecedere longam
ante pedes umbram, nisi si timor illa uidebat.
sed certe sonitusque pedum terrebat et ingens
crinales uittas adflabat anhelitus oris.
fessa labore fugae – fer opem, deprendimur – inquam,
– armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti
ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra –.
mota dea est spissisque ferens e nubibus unam

598. *propiori* $E^{c}N^{c}$ FP: *-ris* Ω (*propiori in* φ) | *fontis*: *rip(a)e* Urb^{2v} U GL 605. om. Urb U^{ac} $F^{ac}P$, post 606 hab. φ 607. *utque* Urb^{1} $EM^{ac}N^{ac}$ 612. *per*²: *et* U BGP 615. *illa*: *ille* $E(M^{ac})$ $G^{ac}L$ | *uidebam* U B^{c} 616. *sonituque* … *terrebar* U $FG^{2c}P$: *-tuque -bat* (ut uid.) B^{ac} 621. *sparsisque* U $F^{3c}LP$

poi fino ai polpacci, non mi basta, mi spoglio,
appendo i molli veli a un salice che sporge,
e nuda m'immergo. Mentre batto e agito l'acqua
nuotando qua e là, levando e affondando le braccia,
non so come sento dal gorgo di sotto un bisbiglio:
atterrita guadagno il bordo della riva più vicina.
– Dove vai così in fretta, Aretusa? – dice Alfeo dalle
sue onde, – Dove? – ripeteva con voce arrochita.
Così come sono fuggo, svestita: le mie vesti se le tiene
l'altra sponda. Tanto più lui arde e m'incalza:
essendo nuda, gli sembro ancora più pronta.
Così io corro, così quel selvaggio m'insegue,
come colombe con trepida ala fuggono il falco,
come il falco insegue le trepide colombe.
Fino a Orcomeno, fino a Psofide e Cillene,
agli abissi del Menalo, al gelido Erimanto, all'Elide
riuscii a scappare, e lui non mi acciuffava.
Ma reggere più a lungo la corsa, inferiore di forze,
io non potevo: lui era capace di lunga fatica.
E tuttavia corsi per campi, per monti boscosi,
per rocce e dirupi, sì, per dove non si poteva.
Il sole m'era alle spalle: vidi un'ombra allungarsi
davanti ai miei piedi, se non era la paura a vederla.
Ma di certo un rumore di passi mi atterriva,
e un soffio immane mi colpiva la benda che teneva
i capelli. Stanca di fuggire: – Mi prende! – grido,
– Soccorri, Diana, la tua scudiera, cui spesso l'arco
affidasti e le frecce rinchiuse nella faretra! –.
Si commuove la dea, e tolta una nube a un fitto banco,

me super iniecit; lustrat caligine tectam
amnis et ignarus circum caua nubila quaerit
bisque locum, quo me dea texerat, inscius ambit
et bis – io Arethusa, io Arethusa! – uocauit.
quid mihi tunc animi miserae fuit? anne quod agnae est;
si qua lupos audit circum stabula alta frementes,
aut lepori, qui uepre latens hostilia cernit
ora canum nullosque audet dare corpore motus?
non tamen abscedit (neque enim uestigia cernit
longius ulla pedum); seruat nubemque locumque.
occupat obsessos sudor mihi frigidus artus
caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae;
quaque pedem moui, manat locus eque capillis
ros cadit, et citius quam nunc tibi facta renarro
in latices mutor. sed enim cognoscit amatas
amnis aquas positoque uiri, quod sumpserat, ore
uertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas.
Delia rupit humum caecisque ego mersa cauernis
aduehor Ortygiam, quae me cognomine diuae
grata meae superas eduxit prima sub auras.'
  Hac Arethusa tenus. geminos dea fertilis angues
curribus admouit frenisque coercuit ora
et medium caeli terraeque per aera uecta est,
atque leuem currum Tritonida misit in urbem
Triptolemo partimque rudi data semina iussit
spargere humo, partim post tempora longa recultae.
iam super Europen sublimis et Asida terram
uectus erat iuuenis; Scythicas aduertitur oras.

626. *est* EMN^{c} BGL: om. Urb N^{ac}U FP 631. *ulla*: *ire* χ 635. *fata* U^{2v} P
641. *grata me(a)e* Urb^{2c} M^{2c}U F^{2c}P: *g. mihi* $E^{2c}M^{2m}N^{c}$ BGL: *ortamie* $E^{ac}M^{1}(N^{ac})$: *orta meae* Urb^{ac} 645. *atque*: *inde* Urb^{2v} 649. *sc(y/i)thicasque* U BGLP | *auertitur* Urb N^{1}

me la getta addosso. Il fiume mi cerca, la caligine
mi avvolge, ignaro lui gira due volte attorno alla nube,
finché, a caso, si ferma nel punto dov'ero nascosta
e due volte – Ehi, Aretusa! Ehi, Aretusa! – mi chiama.
Che cosa provai io, poverina? Forse, quel che prova
l'agnella se sente i lupi ringhiare intorno all'alto ovile,
o la lepre, se nascosta nel folto scorge le fauci ostili
dei cani e non osa fare alcun movimento col corpo.
Ma lui non se ne va: non vede più oltre impronte
di piedi, tiene d'occhio la nuvola e il posto.
Un freddo sudore pervade le membra assediate,
da tutto il corpo stillano gocce azzurrine,
e, se sposto il piede, si forma una pozza, dai capelli
cola rugiada, più celermente di quanto ci metta a dirlo
mi trasformo in acqua. Il fiume riconosce allora
nell'acqua l'amata e, lasciato l'aspetto umano di prima,
si muta nella propria acqua, per mescolarla alla mia. <
La dea di Delo apre la terra e io, precipite, in buie
caverne arrivo a Ortigia, che, a me cara dal nome
della mia dea, per prima mi riporta all'aria di fuori'.

Fin qui Aretusa. La dea delle messi aggioga il carro <
a due draghi, li lega alla bocca col morso,
parte volando per l'aria tra cielo e terra,
e il carro leggero affida, nella città della Tritonia,
a Trittolemo: gli affida dei semi, gli ordina una parte
di spargerla in suolo intatto, una parte in suolo coltivato
di nuovo dopo tanto. Il giovane, superata a volo l'Europa
e l'Asia, in un attimo raggiunge la Scizia.

rex ibi Lyncus erat; regis subit ille Penates.
qua ueniat causamque uiae nomenque rogatus
et patriam, 'patria est clarae mihi' dixit 'Athenae,
Triptolemus nomen. ueni nec puppe per undas
nec pede per terras; patuit mihi peruius aether.
dona fero Cereris, latos quae sparsa per agros
frugiferas messes alimentaque mitia reddant'.
barbarus inuidit, tantique ut muneris auctor
ipse sit, hospitio recipit somnoque grauatum
adgreditur ferro; conantem figere pectus
lynca Ceres fecit rursusque per aera iussit
Mopsopium iuuenem sacros agitare iugales".
    Finierat doctos e nobis maxima cantus;
at nymphae uicisse deas Helicona colentes
concordi dixere sono. conuicia uictae
cum iacerent, "quoniam" dixit "certamine uobis
supplicium meruisse parum est maledictaque culpae
additis et non est patientia libera nobis,
ibimus in poenas et qua uocat ira sequemur".
rident Emathides spernuntque minacia uerba;
conataeque loqui et magno clamore proteruas
intentare manus, pennas exire per ungues
aspexere suos, operiri bracchia plumis,
alteraque alterius rigido concrescere rostro
ora uidet uolucresque nouas accedere siluis;

651. *qua*: *quid* Urb^{c} M^{2c} F^{2s} χ 657. *tanti quod* E(M^{ac})N^{ac} 662. hic incipit liber sextus in U | *doctum* E^{c}: *doctis* Urb: *dictos* L | *cantum* Urb E(M^{ac})(N^{ac})(U^{ac}) 665. *iacerent* Δ P: *fac-* Urb^{2c} M^{2c} BGFL | *dixi* Urb E^{ac}N^{ac} 669. *rident Emathides* Heinsius: *ridentemque ath-* EM^{ac}: *ridentque ath-* M^{c} P: *rident ath-* BFL (*athipedes*): *rident enipedes* Urb M^{2m}N^{c} G (*an-*): *rident tespiades* U^{3c} | *minacia* Δ B^{ac}G^{c}: *minantia* U^{2c} Σ 670. *conat(a)eque* Urb^{2c} E^{c}M^{c} Σ: *-ntesque* Δ | *loqui*: *oculis* Urb^{1} E^{ac}(M^{ac})N^{ac} | *et magno* M^{ac}(N^{ac}): *m. et* BFGL: *magno* Ω

Qui c'era il re Linco, e lui va dritto alla reggia.
Alla domanda da che via e perché venisse, quali il nome
e la patria, 'La mia patria' rispose 'è Atene famosa,
il mio nome Trittolemo, non sono venuto né in nave
per mare, né a piedi per terra: il cielo mi ha dischiuso
la via. Porto i doni di Cerere: sparsi per i vasti campi,
daranno messi abbondanti e miti alimenti'.
Il barbaro è preso da invidia, e per esser lui stesso l'autore
di tal beneficio, lo accoglie in casa e, immerso nel sonno,
lo assale con la spada. Mentre cerca di trafiggergli
il petto, Cerere lo muta in lince e ordina al giovane
ateniese di riprendere il volo con la sacra pariglia".
La migliore di noi aveva finito il suo dotto canto,
e le ninfe dissero all'unisono che avevano vinto le dee
d'Elicona. Le sconfitte cominciarono a insultare,
"Già meritavate una dura punizione" disse la dea
"per averci sfidate, ora alla colpa aggiungete
le offese: la nostra pazienza non è infinita, sapremo
punirvi, e ci spingeremo fin dove l'ira vorrà".
Ridono le fanciulle d'Emazia, irridono le minacce.
Ma mentre cercano di parlare, levando le mani
sfrontate tra grandi grida, videro penne spuntare
da sotto le loro unghie, le braccia coprirsi di piume,
vedono l'una all'altra sul volto spuntare un rigido
becco, e volare, nuova razza di uccelli, verso la selva.

dumque uolunt plangi, per bracchia mota leuatae
aere pendebant, nemorum conuicia, picae.
nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit
raucaque garrulitas studiumque immane loquendi».

675. *dumque uolunt plangi*: *plangere d. u.* U^{3c} BFGL | *mota*: *nota* Urb^{ac} E^{ac}N^{ac} B^{ac}F
677. *nunc*: *tunc* Markland

Nel battersi il petto, sollevate dal moto delle braccia
si librano in aria: gazze, petulanti abitatrici dei boschi.
Ancor oggi negli uccelli è rimasta l'antica facondia:
una roca garrulità, un'immane passione di ciarlare». <

LIBER SEXTVS

Praebuerat dictis Tritonia talibus aures
carminaque Aonidum iustamque probauerat iram.
tum secum: «laudare parum est; laudemur et ipsae,
numina nec sperni sine poena nostra sinamus».
Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes,
quam sibi lanificae non cedere laudibus artis
audierat. non illa loco nec origine gentis
clara, sed arte fuit. pater huic Colophonius Idmon
Phocaico bibulas tingebat murice lanas;
occiderat mater, sed et haec de plebe suoque
aequa uiro fuerat. Lydas tamen illa per urbes
quaesierat studio nomen memorabile, quamuis
orta domo parua paruis habitabat Hypaepis.
huius ut aspicerent opus admirabile, saepe
deseruere sui nymphae dumeta Timoli,
deseruere suas nymphae Pactolides undas.
nec factas solum uestes, spectare iuuabat
tum quoque cum fierent (tantus decor adfuit arti).

1-28. Urb EMNU BFGL(P)

1-45. exstant in Urb   1-28. pauca leguntur in P mutilo   15. *dumeta* E^1 F^{2v}: *uineta* Ω   15-6. *uineta* … *nymphae* om. M^{ac}, add. M^2

LIBRO SESTO

Aveva ascoltato la Tritonia tale racconto con attenzione, <
e approvato il canto delle dee d'Aonia, e la giusta ira.
Ma tra sé: «Ho lodato, ma anch'io voglio esser lodata,
non lascerò disprezzare il mio nume impunemente!»,
e decise in cuor suo di rovinare Aracne di Meonia
che, aveva udito, si vantava a lei non inferiore nell'arte
della lana. Costei, non per ceto o per famiglia
era famosa, ma per l'arte. Suo padre, Idmone di Colofone, <
tingeva lana spugnosa con porpora di Focea.
Sua madre era morta, ma anch'essa era del popolo,
proprio come il marito. Eppure quella s'era fatta
un nome famoso per le città della Lidia, benché,
nata in piccola casa, abitasse nella piccola Ipepe.
Per ammirare le sue splendide opere, spesso
le ninfe del Timolo hanno lasciato i loro roveti,
hanno lasciato le loro acque le ninfe del Pattolo.
E non solo meritava ammirare i lavori finiti, ma
anche mentre li faceva: tale era lo spettacolo dell'arte.

siue rudem primos lanam glomerabat in orbes,
seu digitis subigebat opus repetitaque longo
uellera mollibat nebulas aequantia tractu,
siue leui teretem uersabat pollice fusum,
seu pingebat acu, scires a Pallade doctam.
Quod tamen ipsa negat tantaque offensa magistra
«certet» ait «mecum; nihil est quod uicta recusem».
Pallas anum simulat falsosque in tempora canos
addit et infirmos baculo quos sustinet artus.
tum sic orsa loqui: «non omnia grandior aetas
quae fugiamus habet; seris uenit usus ab annis.
consilium ne sperne meum: tibi fama petatur
inter mortales faciendae maxima lanae.
cede deae ueniamque tuis, temeraria, dictis
supplice uoce roga; ueniam dabit illa roganti».
aspicit hanc toruis inceptaque fila relinquit
uixque manum retinens confessaque uultibus iram
talibus obscuram resecuta est Pallada dictis:
«mentis inops longaque uenis confecta senecta,
et nimium uixisse diu nocet. audiat istas,
si qua tibi nurus est, si qua est tibi filia, uoces.
consilii satis est in me mihi, neue monendo
profecisse putes, eadem est sententia nobis.
cur non ipsa uenit? cur haec certamina uitat?»
tum dea «uenit!» ait formamque remouit anilem
Palladaque exhibuit. uenerantur numina nymphae
Mygdonidesque nurus, sola est non territa uirgo;

29-44. Urb EMNU BFGLP 45. Urb EMNU BFGL(P)

---

19. *glomerabat*: *-uit* Σ (deest P) 27. *quos* Riese: *quoque* Ω: *male* Delz (apud Watt 1995) 31. *lanae*: *tel(a)e* E^{2s}U P 34-6. om. N, add. $N^{1\text{-}2m}$ 34. *reliquit* Urb U^{c} Σ 35. *manum* M: *-nus* $Urb^{c?}$ N^{m}U Σ: *-nu* ($Urb^{ac?}$) E 45-76. pauca leguntur in P mutilo post 45 def. Urb (Δ = EMNU)

Sia che raccogliesse la lana grezza in prime matasse,
sia che lavorasse di dita e, dai e dai, sfilacciasse
le lane ammorbidite in fiocchi simili a nuvolette,
sia che con l'abile pollice facesse girare il liscio fuso,
o che ricamasse, capivi che l'arte le veniva da Pallade.
Ma lei lo negava, e offesa di così grande maestra,
«Che mi sfidi!» diceva «Se perdo, accetto qualsiasi castigo!».
Pallade si finge una vecchia, finti capelli bianchi
si pone alle tempie, sorregge le incerte gambe
su un bastone, e così parla: «Non tutto è male, nell'età
avanzata: col tempo che passa, cresce l'esperienza.
Dammi retta: aspira pure alla fama, tra le donne
mortali, di più grande tessitrice: ma cedi alla dea,
e con supplice voce chiedi perdono, temeraria,
per le tue parole: se glielo chiedi, te lo darà».
Quella la guarda torva, lascia i fili già cominciati,
trattiene a stento la mano e con volto che tradisce
l'ira, così replica a Pallade non ancor disvelata:
«Mentecatta, distrutta nel corpo da lunga vecchiaia,
vivere troppo a lungo è una disgrazia. Questi consigli
valli a dare a tua nuora, se ce l'hai, o a tua figlia.
So da me cosa fare, e non credere di aver ottenuto
qualcosa coi tuoi consigli: io resto della mia idea.
Perché non viene lei stessa? Perché evita la gara?».
«È venuta!» dice la dea, si libera dell'aspetto senile
e si mostra – Pallade! Le ninfe e le nuore lidie
adoranti venerano la dea, lei sola non si scompone;

sed tamen erubuit, subitusque inuita notauit
ora rubor rursusque euanuit, ut solet aer
purpureus fieri, cum primum Aurora mouetur,
et breue post tempus candescere solis ab ortu.
perstat in incepto stolidaeque cupidine palmae
in sua fata ruit; neque enim Ioue nata recusat
nec monet ulterius nec iam certamina differt.
    Haud mora, constituunt diuersis partibus ambae
et gracili geminas intendunt stamine telas;
tela iugo uincta est, stamen secernit harundo,
inseritur medium radiis subtemen acutis,
quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum
percusso pauiunt insecti pectine dentes.
utraque festinant cinctaeque ad pectora uestes
bracchia docta mouent, studio fallente laborem.
illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
texitur et tenues parui discriminis umbrae,
qualis ab imbre solet percussis solibus arcus
inficere ingenti longum curuamine caelum,
in quo diuersi niteant cum mille colores,
transitus ipse tamen spectantia lumina fallit,
usque adeo quod tangit idem est; tamen ultima distant.
illic et lentum filis immittitur aurum
et uetus in tela deducitur argumentum.
    Cecropia Pallas scopulum Mauortis in arce

46-76. EMNU BFGL(P)

---

49. *ortu*: *ictu* U P   50. *stolidaque* Postgate, Tarrant   52. *iam*: *tunc* EM   53. *constituunt*: *-sistunt* F^{c} φ   55-6, 58. citat Seneca Ep. 90, 20   55. *uincta* NU B^{v}: *iuncta* B^{1}FL, Senecae codd. uett. (de EM G n. l., deest P)   58. *percusso*: *quod lato* Seneca | *pauiunt* Gruter apud Sen., Heinsius (*pariunt* cod. Sen. Bambergensis): *pauent* E^{ac}: *feriunt* Ω (M^{2c}, *feruent* F^{2c}, *quatiunt* φ), codd. recc. Senecae   59. *festinant* Δ: *-at* $E^{c}M^{c}$ Σ (deest P)   60. *fallente*: *minu-* E^{2v} L   62. *tenuis paru(a)e* E(M^{ac})   63. *percusso* Postgate   67. *est* om. $E^{ac}N^{ac}$ BG^{ac}

trasale tuttavia, contro sua voglia un rossore improvviso
le imporpora il volto, e subito svanisce, come l'aria
che arrossa al primo apparire dell'Aurora, ma poi,
in breve tempo, al sorgere del sole, s'imbianca.
Persiste nella via intrapresa, per folle bramosia di gloria
corre alla rovina: la figlia di Giove non si tira indietro,
non l'ammonisce ulteriormente, non rinvia la gara.

Subito si piazzano di fronte, una di qua e una di là,
e con esile filo tendono entrambe l'ordito.
La tela è fissata al giogo, il pettine distingue i fili,
la spola intesse la trama coi denti appuntiti,
con l'aiuto delle dita a ogni colpo di pettine
i denti intagliati pressano la trama filtrata tra i fili.
Le due s'affrettano, raccolte le vesti al seno muovono
le braccia sapienti, l'impegno cancella la fatica.
Qui tessono porpora esperta di caldaia tiria,
con leggere sfumature, difficili da distinguere, come
quando l'arcobaleno, coi raggi solari rifratti, disegna
una curva immensa per lungo tratto di cielo,
in cui risplendono sì, mille vari colori, ma
il passaggio dall'uno all'altro l'occhio non coglie:
i colori vicini si confondono, i lontani sono diversi.
Qui mescolano ai fili il duttile oro, e sulla tela
prende forma una storia del tempo che fu. <

Pallade dipinge la collina di Marte sulla rocca

pingit et antiquam de terrae nomine litem.
bis sex caelestes medio Ioue sedibus altis
augusta grauitate sedent. sua quemque deorum
inscribit facies: Iouis est regalis imago;
stare deum pelagi longoque ferire tridente
aspera saxa facit medioque e uulnere saxi
exsiluisse fretum, quo pignore uindicet urbem;
at sibi dat clipeum, dat acutae cuspidis hastam,
dat galeam capiti, defenditur aegide pectus,
percussamque sua simulat de cuspide terram
edere cum bacis fetum canentis oliuae
mirarique deos; operis Victoria finis.
ut tamen exemplis intellegat aemula laudis
quod pretium speret pro tam furialibus ausis,
quattuor in partes certamina quattuor addit,
clara colore suo, breuibus distincta sigillis.
Threiciam Rhodopen habet angulus unus et Haemum,
nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam,
nomina summorum sibi qui tribuere deorum.
altera Pygmaeae fatum miserabile matris
pars habet; hanc Iuno uictam certamine iussit
esse gruem populisque suis indicere bellum.
pinxit et Antigonen ausam contendere quondam
cum magni consorte Iouis, quam regia Iuno
in uolucrem uertit; nec profuit Ilion illi
Laomedonue pater, sumptis quin candida pennis
ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro.
qui superest solus, Cinyran habet angulus orbum,

77-188. EMNU BFGLP

---

77. *fretum* (cf. 'Lactantii' narrationem, *lacu salso in arce edito*) E^{ac}(M^{ac})(N^{ac})U^{4c}: *ferum* Ω (P^{2c}) 81. *edere*: *prod-* BFGL 82. *Victoria* (scil. *imago Victoriae*) Lange, Leipzig. Stud. I 384: *uict-* uulgo 88. *gelidi* EN(U^{ac})

di Cecrope, e l'antica contesa sul nome del luogo.
Sei e sei celesti, Giove nel mezzo, siedono su alti
troni con grave maestà; ciascun dio si rivela
all'aspetto: quella di Giove è un'immagine di re.
Vi raffigura il dio del mare, in piedi, che colpisce
l'ardua roccia con lungo tridente, e dallo squarcio
zampilla una fonte, perché la città tocchi a lui.
A sé stessa dà uno scudo, una lancia acuminata,
un elmo in testa; il petto è difeso dall'egida,
e mostra la terra che, percossa dalla sua lancia,
produce una pianta di pallido ulivo con tanto di bacche.
E lo stupore degli dèi. E, alla fine, la propria vittoria.
Ma perché la rivale capisca da qualche esempio
che premio l'aspetti per la sua sfrontata follia,
ai quattro angoli aggiunge quattro altre sfide famose,
ciascuna coi suoi colori, le piccole figurine in risalto.
Nel primo angolo ci sono Rodope di Tracia ed Emo,
ora gelidi monti, un tempo corpi mortali,
che si erano presi i nomi dei sommi dèi.
Nel secondo angolo c'è il commovente destino
della madre pigmea: Giunone la sconfisse e la condannò
a diventare una gru e a portare guerra al suo popolo.
Ritrasse poi Antigone, che una volta osò sfidare
la grande sposa di Giove, e che Giunone regina mutò
in uccello, né le giovò Ilio e ancor meno il padre,
Laomedonte, a impedire che, messe le ali, bianca
cicogna applaudisse sé stessa a colpi di becco.
Nell'angolo che resta c'è Cinira il disgraziato che,

isque gradus templi, natarum membra suarum,
amplectens saxoque iacens lacrimare uidetur.
circuit extremas oleis pacalibus oras
(is modus est) operisque sua facit arbore finem.
  Maeonis elusam designat imagine tauri
Europen; uerum taurum, freta uera putares.
ipsa uidebatur terras spectare relictas
et comites clamare suas tactumque uereri
adsilientis aquae timidasque reducere plantas.
fecit et Asterien aquila luctante teneri,
fecit olorinis Ledam recubare sub alis;
addidit ut Satyri celatus imagine pulchram
Iuppiter implerit gemino Nycteida fetu,
Amphitryon fuerit cum te, Tirynthia, cepit,
aureus ut Danaen, Asopida luserit ignis,
Mnemosynen pastor, uarius Deoida serpens.
te quoque mutatum toruo, Neptune, iuuenco
uirgine in Aeolia posuit; tu uisus Enipeus
gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis,
et te flaua comas frugum mitissima mater
sensit equum, sensit uolucrem crinita colubris
mater equi uolucris, sensit delphina Melantho.
omnibus his faciemque suam faciemque locorum
reddidit. est illic agrestis imagine Phoebus,
utque modo accipitris pennas, modo terga leonis
gesserit, ut pastor Macareida luserit Issen,
Liber ut Erigonen falsa deceperit uua,
ut Saturnus equo geminum Chirona crearit.
ultima pars telae, tenui circumdata limbo,
nexilibus flores hederis habet intertextos.

107. *reducere* B^{v}G: *recondere* P: *recludere* Ω 111. *implerit* NU: *-ret* Ω 112. *fuerat* N^{1}(U^{ac}) F^{ac} 119. *sensit uolucrem* Δ F^{2c}: *te s. auem* NU: *te s. equum* Σ 128. *intertextos*: *-mixtos* BFGL

abbracciato ai gradini del tempio, un tempo i corpi
delle figlie, disteso sulla pietra è immerso nel pianto.
Circonda l'orlo con rami d'ulivo, segno di pace,
e così conclude, finendo l'opera con l'albero sacro.

La donna di Meonia raffigura Europa ingannata
dal falso toro: vero il toro, vero il mare diresti.
Lei, si vedeva girarsi a guardare alla terra
e invocare le sue compagne e, per paura dell'acqua
che schizza, sollevare in alto i piedi tremanti.
E fece anche Asterie ghermita dall'aquila a forza,
fece Leda giacere sotto le ali del cigno.
Aggiunse come Giove, in aspetto di Satiro, ingravidò
la bella figlia di Nicteo di due gemelli; in forma
di Anfitrione ti prese, figlia di Tirinto; mutato
in oro, prese Danae; in fuoco la figlia dell'Asopo;
in pastore Mnemosine; in screziato serpente la figlia di Cerere.
E te pure, Nettuno, mutato in torvo giovenco
pose sopra la vergine figlia di Eolo. Tu sembri Enipeo,
e generi gli Aloidi; ariete, e inganni la figlia di Bisalte;
e pure la mitissima madre delle messi dalle bionde
chiome ti conobbe stallone; e la madre anguicrinita
del cavallo alato, ti conobbe alato; e Melanto, delfino:
ciascun personaggio è ben reso, ben reso ogni luogo.
E lì c'è pure Febo, in abiti da contadino, e come una volta
prese le penne di sparviero, un'altra la pelle di leone,
e come da pastore ingannò Isse, figlia di Macareo;
e c'è come Bacco ingannò Erigone mutandosi in uva,
e Saturno da cavallo creò il biforme Chirone.
L'estremo bordo della tela, orlato di fino, <
è fatto di fiori intrecciati a rami d'edera flessuosa.

Non illud Pallas, non illud carpere Liuor
possit opus. doluit successu flaua uirago
et rupit pictas, caelestia crimina, uestes;
utque Cytoriaco radium de monte tenebat,
ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes.
non tulit infelix laqueoque animosa ligauit
guttura; pendentem Pallas miserata leuauit
atque ita «uiue quidem, pende tamen, improba» dixit,
«lexque eadem poenae, ne sis secura futuri,
dicta tuo generi serisque nepotibus esto».
post ea discedens sucis Hecateidos herbae
sparsit, et extemplo tristi medicamine tactae
defluxere comae, cum quis et naris et aures,
fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est;
in latere exiles digiti pro cruribus haerent,
cetera uenter habet, de quo tamen illa remittit
stamen et antiquas exercet aranea telas.
Lydia tota fremit Phrygiaeque per oppida facti
rumor it et magnum sermonibus occupat orbem.
ante suos Niobe thalamos cognouerat illam,
tum cum Maeoniam uirgo Sipylumque colebat;
nec tamen admonita est poena popularis Arachnes
cedere caelitibus uerbisque minoribus uti.
multa dabant animos, sed enim nec coniugis artes
nec genus amborum magnique potentia regni
sic placuere illi (quamuis ea cuncta placerent)
ut sua progenies; et felicissima matrum
dicta foret Niobe, si non sibi uisa fuisset.
Nam sata Tiresia uenturi praescia Manto

136/135. E^{ac}MN 137. *futuri*: *-(a)e* E^{ac}M^{ac}, unde (*poenae* ... *futurae*) coni. Heinsius 139. *post ea*: *oraque* Schepper 142. *est* Δ: om. Σ 144. *habet*: *obit* Heinsius 382-414 inter 145 et 146 habet N, folio male collocato

Nulla Pallade, nulla l'Invidia avrebbe potuto riprendere
in quest'opera. Spiacque l'esito alla bionda guerriera,
e stracciò la tela con le storie delle malefatte degli dèi;
e avendo in mano la spola in legno del monte Citoro,
tre quattro volte colpì la fronte di Aracne idmonia. <
L'infelice non resse e di slancio si pose in un cappio.
Pallade ne ebbe pietà nel vederla appesa e la sostenne:
«Vivi, infame» le disse, «ma resta appesa, e l'identica
pena, affinché tu non stia in pace per il futuro,
tocchi alla tua stirpe e a tutti i tuoi discendenti!».
Detto questo, partendo, la spruzzò con un succo d'erbe
infernali, e subito, al tocco del funesto intruglio,
i capelli svaniscono, e con essi naso e orecchie,
la testa rimpicciolisce, tutto il corpo si riduce; <
dai fianchi al posto delle gambe spuntano esili dita,
il resto è pancia: ma di qui essa rimette il suo filo
e, da ragno, torna a tessere tele come una volta.
Tutta la Lidia è un bisbiglio, la notizia del fatto corre <
per le città della Frigia, non si fa che parlarne.
Prima delle nozze, Niobe l'aveva conosciuta, quando,
ancor vergine, abitava sul Sipilo in Meonia;
eppure la punizione della sua conterranea non bastò
a persuaderla a cedere agli dèi e usare un linguaggio <
più modesto. Molte cose l'insuperbivano, ma non l'arte
del marito, o la stirpe di entrambi o la potenza del regno
erano al primo posto (seppur tutto ciò le piacesse),
quanto i suoi figli; e la più felice delle madri Niobe
si sarebbe detta, se tale non fosse parsa a sé stessa.
La figlia di Tiresia, Manto, infatti, presaga del futuro,

per medias fuerat diuino concita motu
uaticinata uias: «Ismenides, ite frequentes
et date Latonae Latonigenisque duobus
cum prece tura pia lauroque innectite crinem;
ore meo Latona iubet». paretur, et omnes
Thebaides iussis sua tempora frondibus ornant
turaque dant sanctis et uerba precantia flammis.
ecce uenit comitum Niobe celeberrima turba,
uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro
et, quantum ira sinit, formosa; mouensque decoro
cum capite immissos umerum per utrumque capillos
constitit, utque oculos circumtulit alta superbos,
«quis furor auditos» inquit «praeponere uisis
caelestes? aut cur colitur Latona per aras,
numen adhuc sine ture meum est? mihi Tantalus auctor,
cui licuit soli superorum tangere mensas;
Pleiadum soror est genetrix mea; maximus Atlas
est auus, aetherium qui fert ceruicibus axem;
Iuppiter alter auus; socero quoque glorior illo.
me gentes metuunt Phrygiae, me regia Cadmi
sub domina est, fidibusque mei commissa mariti
moenia cum populis a meque uiroque reguntur.
in quamcumque domus aduerti lumina partem,
immensae spectantur opes; accedit eodem
digna dea facies; huc natas adice septem
et totidem iuuenes et mox generosque nurusque.
quaerite nunc, habeat quam nostra superbia causam
nescioquoque audete satam Titanida Coeo

161. *crines* NU 165. *celeberrima* $E^{2s}M^{2m}$ $BF^{2c}L$: *creb-* Δ $F^{ac}GP$ 167. *decoros* $E^{ac}M^{ac}N^{ac}U$ 184. *causam* Ω: *laudem* EMN^{4v} Tarrant 185. *nescioquoque*: *n. quo modo* N^{c} v: *quoque modo* $N^{4v}U$ $F^{2\text{-}3c}G^{3c}P$ | *audete satam*: *audetis s.* $M^{2c}N^{4c}$ $B^{v}F^{2\text{-}3c}G^{3c}$ v: *audetis genitam* U (*gen. aud.*) P

aveva vaticinato per le vie, colta da divina
ispirazione: «Ismenidi, venite in folla e a Latona
e ai due figli di Latona incenso con pia preghiera
offrite, intrecciate l'alloro tra i capelli!
Latona ve l'ordina per mia bocca». Si ubbidisce.
Tutte le Tebane adornano le tempie con fronde d'alloro
e incenso e preghiere offrono alle fiamme nel rito.
Ed ecco, giunge Niobe col suo folto seguito,
splendidamente vestita di stoffe frigie intessute d'oro
e, quanto lo sdegno lo consente, bellissima: i capelli
ondeggianti dal capo elegante giù fino alle spalle,
s'arresta; e dopo aver girato intorno gli occhi superbi,
«Che follia è questa» disse, «anteporre dèi solo sentiti <
a dèi visti? E perché si venera Latona davanti ad altari,
e il mio nume è ancor privo d'incenso? Figlia sono di Tantalo,
il solo cui fu concesso di toccare la mensa degli dèi;
mia madre è sorella delle Pleiadi; mio nonno è il sommo
Atlante, che regge sul collo l'asse del cielo; l'altro mio nonno
è Giove: il quale, altro titolo, è anche mio suocero.
Mi temono le genti di Frigia, la reggia di Cadmo <
è in mio potere, sulle mura sorte al suono della cetra
di mio marito e sul popolo con mio marito io regno.
Ovunque io volga lo sguardo nella mia casa,
vedo immensi tesori: e oltre a questo, ho un aspetto
da dea; e aggiungi le sette figlie e un numero pari
di figli, e presto generi e nuore. Ditemi,
dunque, se non ho ragione di andare superba.
Avete un bel coraggio a preferirmi Latona, la figlia

Latonam praeferre mihi, cui maxima quondam
exiguam sedem pariturae terra negauit.
nec caelo nec humo nec aquis dea uestra recepta est;
exsul erat mundi, donec miserata uagantem
“hospita tu terris erras, ego” dixit “in undis”
instabilemque locum Delos dedit. illa duorum
facta parens; uteri pars haec est septima nostri.
sum felix; quis enim neget hoc? felixque manebo;
hoc quoque quis dubitet? tutam me copia fecit.
maior sum quam cui possit Fortuna nocere,
multaque ut eripiat, multo mihi plura relinquet.
excessere metum mea iam bona. fingite demi
huic aliquid populo natorum posse meorum:
non tamen ad numerum redigar spoliata duorum,
Latonae turbam, qua quantum distat ab orba?
infectis propere ite sacris laurumque capillis
ponite». deponunt et sacra infecta relinquunt,
quodque licet, tacito uenerantur murmure numen.
    Indignata dea est summoque in uertice Cynthi
talibus est dictis gemina cum prole locuta:
«en ego uestra parens, uobis animosa creatis,
et nisi Iunoni nulli cessura dearum,
an dea sim dubitor perque omnia saecula cultis
arceor, o nati, nisi uos succurritis, aris.
nec dolor hic solus; diro conuicia facto
Tantalis adiecit uosque est postponere natis

189-220. EMNU BFGL(P)

189-220. pauca leguntur in P mutilo   195. *possit*: *-et* N BFL   200. suo loco U^{1c}: post 203 Ω | *turbam* (M^{ac}?)N^{c}(U^{ac}?) B^{ac}: *-b(a)e* $E^{c?}$ δ $F^{2c}L^{c}$ bh^{ac}: *-ba* $E^{2s}M^{c}U^{c}$ B^{c} $F^{ac}G$ (deest P) | *qua* Bentley: *qu(a)e* Ω (*quo* B^{c}: om. U^{c} φ) | *distat*: *-abit* U^{3c}: *-abat* φ   201. *infectis propere ite sacris* Korn (*infectis properate s.* Withof): *ite satis p. s.* Ω (*ites auies* E^{c} ut uid., *ites at//s* M^{c}): *ite, sat est, p. ite, sacri* Bothe, alii alia

di Ceo, un Titano qualunque, a cui, seppur grande,
un tempo la terra negò perfino un angolo per partorire.
Né in cielo, né in terra, né in acqua la vostra dea
fu accolta: esule, respinta dal mondo, finché Delo
impietosita del suo vagare, "Tu vaghi respinta in terra,
io vago in mare", e le offrì un instabile rifugio. Lì fu
madre di due figli: la settima parte di quelli di cui io
sono madre. Sono felice – chi può negarlo? – e sempre
sarò – chi può dubitarne? Il numero mi garantisce.
Troppo grande sono perché la Sorte mi possa colpire,
se anche molto mi toglie, molto più ancora mi resta.
I miei beni hanno scacciato la paura: mettiamo che
la schiera di questi miei figli diminuisca alquanto:
non sarei ridotta dalla perdita al numero di due, che è
tutta la schiera di Latona: non è come non averne? <
Cessate subito la cerimonia, e via l'alloro dai capelli!».
Se lo tolgono, e lasciano il rito a mezzo, con tacita
preghiera, solo questo è concesso, venerando la dea.
La dea si sdegna, e lassù, sulla vetta del Cinto,
con tali parole si rivolge ai suoi due figli:
«Ecco, io, vostra madre, superba di avervi generato,
che non cederei a nessuna dea, tranne Giunone –
si mette in dubbio la mia divinità: per i secoli dei secoli sarò
privata del culto degli altari, o figli, se non mi aiutate!
E non è il solo dispiacere: al sacrilegio la figlia di
Tantalo ha aggiunto l'insulto, ha osato posporvi ai suoi

ausa suis et me, quod in ipsam reccidat, orbam
dixit et exhibuit linguam scelerata paternam».
adiectura preces erat his Latona relatis:
«desine», Phoebus ait; «poenae mora longa querella est».
dixit idem Phoebe, celerique per aera lapsu
contigerant tecti Cadmeida nubibus arcem.
Planus erat lateque patens prope moenia campus,
adsiduis pulsatus equis, ubi turba rotarum
duraque mollierat subiectas ungula glaebas.
pars ibi de septem genitis Amphione fortes
conscendunt in equos Tyrioque rubentia suco
terga premunt auroque graues moderantur habenas.
e quibus Ismenus, qui matri sarcina quondam
prima suae fuerat, dum certum flectit in orbem
quadripedis cursus spumantiaque ora coercet,
«ei mihi!» conclamat medioque in pectore fixa
tela gerit, frenisque manu moriente remissis
in latus a dextro paulatim defluit armo.
proximus audito sonitu per inane pharetrae
frena dabat Sipylus, ueluti cum praescius imbris
nube fugit uisa pendentiaque undique rector
carbasa deducit, ne qua leuis effluat aura;
frena tamen dantem non euitabile telum
consequitur, summaque tremens ceruice sagitta
haesit et exstabat nudum de gutture ferrum.
ille ut erat pronus per crura admissa iubasque

221-36. EMNU BFGLP 237-68. EMNU BFGL(P)

---

223. *auroque graues* … *habenas* W χ et fere N^3 (*auro*): *auro grauidis* … *habenis* Ω (*-das* … *-nas* BG) 227. *fixa*: *-us* M^c BGP 231. *frena*: *terga* B^vL | *imbris* (genit.) (N^{ac}) B^c: *-es* Ω Tarrant 234. *tamen dantem* $E^{3c}U^{3c}$ φ: *t. tandem* Δ P: *dabat; tamen hunc* N^{4c} BFGL: *dabat; dantem* χ, coni. Heinsius 236. *gutture*: *pectore* P U^{2v} 237-68. pauca leguntur in P mutilo 237. *crura*: *colla* χ

figli, ha detto che io – si ritorca su di lei – figli non ho,
mostrando una lingua sfrontata come quella del padre».
Alle accuse Latona stava per aggiungere una preghiera:
«Ferma!» dice Febo, «le lamentele ritardano solo
il castigo». Diana è d'accordo, con volo veloce,
protetti da una nube, raggiungono la rocca di Cadmo.
S'apriva, sotto le mura, un campo vasto e piano,
battuto di continuo da cavalli, dove le frequenti ruote
e gli zoccoli duri dei cavalli avevano ammorbidito le zolle.
Qui una parte dei sette figli di Anfione balzano
sui forti destrieri e inforcano le groppe rosse di succo
tirio e guidano le briglie adorne di oro massiccio.
Tra questi Ismeno (a suo tempo era stato alla madre
il primo fardello), mentre fa andare in cerchio perfetto
il cavallo e forza col morso la bocca spumeggiante,
«Ahimè» esclama, e porta una freccia confitta
in mezzo al petto, e lasciate le briglie con mano
morente, scivola giù pian piano dal lato destro.
Lì accanto, udendo nell'aria risuonar la faretra,
Sipilo molla le briglie: come il navigante alla vista
di una nube, prevedendo pioggia, raccoglie le vele
da ogni parte, perché non si perda il vento più lieve;
molla le briglie: egli va, va, ma una freccia lo insegue,
senza scampo, e vibrando si conficca nella nuca,
e dalla gola rispunta il nudo ferro. Quello, curvo
in avanti com'è, rotola giù per la criniera e le zampe

uoluitur et calido tellurem sanguine foedat.
Phaedimus infelix et auiti nominis heres
Tantalus, ut solito finem imposuere labori,
transierant ad opus nitidae iuuenale palaestrae;
et iam contulerant arto luctantia nexu
pectora pectoribus, cum tento concita neruo,
sicut erant iuncti, traiecit utrumque sagitta.
ingemuere simul, simul incuruata dolore
membra solo posuere, simul suprema iacentes
lumina uersarunt, animam simul exhalarunt.
aspicit Alphenor laniataque pectora plangens
euolat ut gelidos complexibus adleuet artus,
inque pio cadit officio; nam Delius illi
intima fatifero rupit praecordia ferro.
quod simul eductum est, pars est pulmonis in hamis
eruta cumque anima cruor est effusus in auras.
at non intonsum simplex Damasicthona uulnus
adficit. ictus erat qua crus esse incipit et qua
mollia neruosus facit internodia poples,
dumque manu temptat trahere exitiabile telum
altera per iugulum pennis tenus acta sagitta est;
expulit hanc sanguis seque eiaculatus in altum
emicat et longe terebrata prosilit aura.
ultimus Ilioneus non profectura precando
bracchia sustulerat «di»que «o communiter omnes»
dixerat, ignarus non omnes esse rogandos,
«parcite!» motus erat, cum iam reuocabile telum
non fuit, Arquitenens; minimo tamen occidit ille
uulnere, non alte percusso corde sagitta.

243. *cum tento* F^{c}L: *contento* Ω (*-torto* $N^{c}U^{3v}$ φ) 249. *euolat*: *adu-* B 252. *est*^{2}: *et* Gilbert 254. *intonsum*: *-fossum* E(M^{ac}) 256. *nodosus* $E^{2c}U^{2v}$ φ 259. *seque eiaculatus* M^{2c} BG: *sequi iac-* NU F: *seque iac-* E L (deest P)

al galoppo, macchiando di caldo sangue la terra.
Fedimo meschino e Tantalo, erede del nome
del nonno, terminata la consueta fatica, erano passati
agli esercizi giovanili della lucida palestra;
e già strettamente avvinghiati avevano opposto
petto a petto nella lotta: una freccia scoccata dal nervo
li attraversa entrambi, avvinti così come sono.
Gemettero insieme, insieme caddero al suolo,
le membra piegate dal dolore, insieme a terra distesi
strabuzzarono gli occhi, esalarono insieme il respiro.
Alfenore li vede, graffiando e battendosi il petto
accorre, per sciogliere i corpi già freddi dal viluppo,
ma cade nell'atto pietoso: il dio di Delo
gli trapassa i precordi con ferro letale; lui tenta
di strapparselo: anche una parte del polmone, impigliata
all'uncino, vien via, il sangue esce fuori insieme alla vita.
Non una sola ferita strazia Damasictone,
chioma intonsa: colpito dove inizia la coscia e dove
il ginocchio nervoso forma una molle giuntura, mentre
con una mano cerca di togliere la freccia mortale,
ecco una seconda che lo trafigge alla gola fino alle ali.
Il sangue la espelle, essa schizza verso l'alto
e, trapassando l'aria, compie un lungo tragitto.
Da ultimo, Ilioneo aveva levato le braccia in vana
preghiera e «O dèi, o voi tutti» disse, non sapendo <
che non tutti si dovevan pregare, «pietà!». Si commuove
il dio con l'arco, ma la freccia non può essere più
richiamata. Eppure quello morì per una ferita da niente,
la freccia gli colpì il cuore, ma non a fondo.

Fama mali populique dolor lacrimaeque suorum
tam subitae matrem certam fecere ruinae,
mirantem potuisse irascentemque quod ausi
hoc essent superi, quod tantum iuris haberent;
nam pater Amphion ferro per pectus adacto
finierat moriens pariter cum luce dolorem.
heu, quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa,
quae modo Letois populum summouerat aris
et mediam tulerat gressus resupina per urbem,
inuidiosa suis, at nunc miseranda uel hosti!
corporibus gelidis incumbit et ordine nullo
oscula dispensat natos suprema per omnes;
a quibus ad caelum liuentia bracchia tollens
«pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore,
[pascere» ait «satiaque meo tua pectora luctu]
corque ferum satia!» dixit «per funera septem
efferor; exsulta uictrixque inimica triumpha.
cur autem uictrix? miserae mihi plura supersunt
quam tibi felici; post tot quoque funera uinco».
dixerat, et sonuit contento neruus ab arcu,
qui praeter Nioben unam conterruit omnes;
illa malo est audax. stabant cum uestibus atris
ante toros fratrum demisso crine sorores.
e quibus una trahens haerentia uiscere tela
imposito fratri moribunda relanguit ore;
altera solari miseram conata parentem

269-372. EMNU BFGLP

---

267. *mali*: *-um* (E^{ac})M^{ac} B   aut 281 aut 282 spurium esse putauit Heinsius, quem Tarrant secutus 282 dubitanter seclusit; alii nihil mutandum putant, alii duplicem ut aiunt recensionem agnoscunt   282. *satura* U P | *dixit*: *uixi* Capoferreus | post 282 *dum pars nostra iacet et dum per funera septem* exhibent B^{2m} (*uulnera* pro *funera*) φ: om. Ω   289. *toros*: *rogos* $E^{2v}U^{3v}$ GL   290. *uiscere tela*: *uiscera telo* U^{ac} $BF^{ac}GP$

La fama della disgrazia, il dolore della gente, le lacrime
dei suoi svelarono alla madre la sciagura improvvisa,
stupefatta e sdegnata che gli dèi fossero stati capaci
di osare tanto, che avessero un potere tanto grande.
Intanto il padre Anfione, immersa la spada nel petto,
morendo, s'era liberato, in uno, della vita e del dolore.
Ahi, quanto questa Niobe è diversa dalla Niobe che,
poco prima, scacciava la gente dagli altari di Latona,
e avanzava impettita per le vie della città, odiosa <
persino ai suoi, e adesso miserevole persino al nemico!
Si getta sui corpi ormai freddi, e senz'ordine alcuno
dispensa l'ultimo bacio a tutti i suoi figli.
Levando poi le livide braccia al cielo,
«Pasciti, Latona crudele, del mio dolore,
[pasciti» disse «e sazia il tuo petto col mio lutto,]
sazia il cuore spietato! Sono portata sette volte
alla tomba. Esulta, hai vinto; trionfa, o nemica!
Ma davvero hai vinto? Nella sciagura a me resta di più
che a te nella fortuna: pur dopo queste morti, vinco io!».
Disse, e subito risuonò la corda vibrata di un arco,
tutti ne furono atterriti, all'infuori di Niobe.
La disgrazia la rendeva spavalda. Le sorelle stavano
accanto ai catafalchi dei fratelli con abiti neri e capelli
sciolti: una, estraendo la freccia che l'aveva trapassata,
si abbandonò morendo con la bocca su un fratello,
una seconda, mentre cercava di consolare la misera madre,

conticuit subito duplicataque uulnere caeco est.
[oraque compressit, nisi postquam spiritus ibat.]
haec frustra fugiens conlabitur, illa sorori
immoritur; latet haec, illam trepidare uideres.
sexque datis leto diuersaque uulnera passis
ultima restabat; quam toto corpore mater,
tota ueste tegens «unam minimamque relinque;
de multis minimam posco» clamauit «et unam»,
dumque rogat, pro qua rogat occidit. orba resedit
exanimes inter natos natasque uirumque
deriguitque malis. nullos mouet aura capillos,
in uultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant immota genis; nihil est in imagine uiuum.
ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et uenae desistunt posse moueri;
nec flecti ceruix nec bracchia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est.
flet tamen et ualidi circumdata turbine uenti
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiamnum marmora manant.

Tum uero cuncti manifestam numinis iram
femina uirque timent cultuque impensius omnes
magna gemelliparae uenerantur numina diuae.
utque fit, a facto propiore priora renarrant;
e quibus unus ait: «Lyciae quoque fertilis agris
non impune deam ueteres spreuere coloni.
res obscura quidem est ignobilitate uirorum,

293. *c(a)eco* U^{2v} B^{v}LP: *toto* EM: *tota* NU BFG 294. del. Heinsius | *compressit*: *non pr-* L | *nisi*: *sibi* BFG | *ibat*: *exit* FL 305. *uiuum*: *uiui* (N^{ac})U (Heinsius) 308. *motus*: *gestus* U^{2v} P 311. *ibi*: *ubi* NU L 312. *lacrimas* EM^{ac} L: *-is* Ω | *marmore manat* N^{1}(U^{ac}) 314. *cultu propensius* N: *multoque imp-* Hartman 316. *propriora priore* EM^{ac} | *retractant* χ 317. *libi(a)e* U^{ac} P

tacque all'istante, ripiegandosi per nascosta ferita.
[serrò le labbra, ma l'anima se n'era già andata.]
Questa cerca di scappare ma crolla, quella muore sopra
la sorella; quest'altra si nasconde, quell'altra trema.
Sei erano morte, ciascuna per una ferita diversa,
ne restava ancor una: con tutto il corpo e tutta la veste
la copre e «Lasciami l'ultima» grida la madre, «è la più
piccola! Di tutte, ti chiedo solo la più piccola, lei sola!».
Mentre prega, colei per cui prega muore. Priva di tutti,
si siede tra i cadaveri dei figli, delle figlie, del marito, <
s'irrigidisce dal dolore: non un capello si muove <
al vento, il volto è di un pallore esangue, gli occhi fissi
sulle guance meste; nulla di vivo in quell'immagine.
Persino la lingua le si congela dentro al palato
indurito, e le vene cessano di pulsare;
il collo non si piega, le braccia non si muovono,
il piede non va; e le viscere sono fatte di sasso.
Piange, tuttavia, e avvolta da un turbine di forte vento
è trasportata nella terra natia. Lì è lasciata infissa sulla
cima d'un monte: ancora dal marmo sgorga del pianto.
Da allora, davvero, tutti, uomini e donne, temono l'ira <
della dea, e tutti con culto ancor più zelante venerano
il nume della grande dea madre dei due gemelli;
e, come avviene, da un fatto recente si passano a narrare
i precedenti. Uno dice: «Anche nelle fertili pianure della Licia,
un tempo, dei contadini disprezzarono non impunemente
la dea. È cosa mal nota (si tratta di gente dappoco)

mira tamen; uidi praesens stagnumque locumque
prodigio notum. nam me iam grandior aeuo
impatiensque uiae genitor deducere lectos
iusserat inde boues gentisque illius eunti
ipse ducem dederat; cum quo dum pascua lustro,
ecce lacu medio sacrorum nigra fauilla
ara uetus stabat tremulis circumdata cannis.
restitit et pauido "faueas mihi" murmure dixit
dux meus, et simili "faueas" ego murmure dixi.
Naiadum Faunine foret tamen ara rogabam
indigenaene dei, cum talia rettulit hospes:
"non hac, o iuuenis, montanum numen in ara est.
illa suam uocat hanc, cui quondam regia coniunx
orbem interdixit, quam uix erratica Delos
orantem accepit, tum cum leuis insula nabat;
illic incumbens cum Pallados arbore palmae
edidit inuita geminos Latona nouerca.
hinc quoque Iunonem fugisse puerpera fertur
inque suo portasse sinu, duo numina, natos.
  Iamque Chimaeriferae, cum sol grauis ureret arua,
finibus in Lyciae longo dea fessa labore
sidereo siccata sitim collegit ab aestu,
uberaque ebiberant auidi lactentia nati.
forte lacum Melitensis aquae prospexit in imis
uallibus; agrestes illic fruticosa legebant
uimina cum iuncis gratamque paludibus uluam.
accessit positoque genu Titania terram
pressit, ut hauriret gelidos potura liquores.

320. *lacumque* BFG 327. *pauido* BFGL: *paulo* Δ P: *paruo* $U^{3\text{-}4c}$ φ 328. *et*: *ut* $E^{ac}(M^{ac})(N^{ac})$ P | *ego*: *mihi* U P 330. *indigen(a)ene* P: *-ue* Ω 338. *suo* … *sinu*: *suos* … *sinus* $E^{ac}M^{ac}N^{1}U$ P^{ac}: *suos* … *sinu* E^{c} R l^{2c}z: *sinu* … *suos* p (Heinsius) 341. *collegit ab*: *concepit ab* BFGL: *collegerat* Reeve 343. *Melitensis* Verheykius: *mediocris* Ω Tarrant: *melioris* ς (Heinsius)

ma straordinaria. Di persona vidi lo stagno e il luogo
famosi per il prodigio. Mio padre, troppo vecchio
per viaggiare, mi aveva ordinato di andare colà
a prendere dei buoi di razza, dandomi come guida
proprio uno di quei luoghi. Mentre con lui perlustro i campi,
ecco che in mezzo a un lago appare un antico altare,
annerito dal fuoco dei sacrifici, con intorno tremule canne.
Si fermò, e con timida voce "Siimi propizia" mormorò
la mia guida, e io come lui mormorai "Siimi propizia".
Chiesi se l'altare fosse di Naiade,
o di Fauno, o di divinità locale, lui rispose:
"Non è montano, o giovane, il dio di questo altare:
lo dice suo colei che un tempo fu bandita dal mondo
dalla sposa di Giove e che solo l'errante Delo accolse,
implorante, quando ancora, leggera isola, nuotava.
Lì, appoggiata a un albero di palma, sacro a Pallade,
Latona partorì i gemelli contro il volere della matrigna.
Di lì narrano pure che lei, dopo il parto, fuggisse
Giunone, con in braccio i figli, due esseri divini.

E giunta ormai in Licia, patria della Chimera, quando
il sole forte bruciava la piana, la dea, spossata da lunga
fatica, fu colta da sete a causa della immane calura,
dopo che i lattanti le avevano prosciugato le mammelle.
Per caso vide, in fondo alla valle, laggiù, il lago <
di Melite: dei contadini vi stavano cogliendo vimini assai,
e giunchi, e alghe amiche delle paludi.
S'avvicina la figlia del Titano, e col ginocchio preme
il suolo, per accingersi a bere le fresche acque,

rustica turba uetat; dea sic adfata uetantes:
'quid prohibetis aquis? usus communis aquarum est.
nec solem proprium natura nec aera fecit
nec tenues undas; ad publica munera ueni.
quae tamen ut detis supplex peto. non ego nostros
abluere hic artus lassataque membra parabam,
sed releuare sitim; caret os umore loquentis
et fauces arent uixque est uia uocis in illis.
haustus aquae mihi nectar erit, uitamque fatebor
accepisse simul; uitam dederitis in unda.
hi quoque uos moueant, qui nostro bracchia tendunt
parua sinu' (et casu tendebant bracchia nati).
quem non blanda deae potuissent uerba mouere?
hi tamen orantem perstant prohibere minasque,
ni procul abscedat, conuiciaque insuper addunt.
nec satis est; ipsos etiam pedibusque manuque
turbauere lacus imoque e gurgite mollem
huc illuc limum saltu mouere maligno.
distulit ira sitim; neque enim iam filia Coei
supplicat indignis nec dicere sustinet ultra
uerba minora dea tollensque ad sidera palmas
'aeternum stagno' dixit 'uiuatis in isto'.
eueniunt optata deae; iuuat esse sub undis
et modo tota caua submergere membra palude,
nunc proferre caput, summo modo gurgite nare,
saepe super ripam stagni consistere, saepe
in gelidos resilire lacus; sed nunc quoque turpes
litibus exercent linguas pulsoque pudore,

373-411. EMNU BFGL(P)

---

349. *aquis*: *-as* BFGL | *est* om. NU 357. post *accepisse* dist. EU GP | *unda*: *-is* N^{c} F^{2c}GP 366. *distulit*: *sust-* P 370. *eueniunt*: *et uen-* MU^{ac} L 373-414. pauca leguntur in P mutilo 374. *sed*: *et* h^{v}s (Heinsius)

ma la rozza marmaglia glielo vieta. La dea li riprende:
'Perché mi impedite di bere? L'acqua è di tutti.
La natura non ha fatto il sole di qualcuno, né l'aria,
né le fragili onde: a un bene comune mi sono rivolta,
e tuttavia vi scongiuro: lasciatemi bere. Non
intendevo lavare i miei arti e le membra affaticate,
solo togliere la sete. Parlo ma la bocca è secca,
la gola riarsa, la voce a stento si fa strada. Un sorso
d'acqua sarà nettare per me, e vi darò atto d'avermi
salvato la vita: la vita con l'acqua m'avrete ridato.
E vi muovano a pietà anche questi, che dal mio seno
vi tendono le braccia'. Per caso i figli tendevano le braccia.
Chi non avrebbero commosso le toccanti parole?
Ma quelli continuano a proibirle di bere,
e aggiungono minacce, e insulti, perché se ne vada.
E non basta, con piedi e mani si mettono a sconvolgere
l'acqua del lago e con salti crudeli smuovono
dal fondo, da una parte e dall'altra, il molle limo.
L'ira cancella la sete, e ormai non supplica più quegli
indegni la figlia di Ceo, né più regge, la dea, a dire
parole modeste, e levando al cielo le palme
'Che in eterno' disse 'viviate in questo stagno!'.
La preghiera s'avvera: si trovano bene sott'acqua,
ora a immergere tutte le membra nella cava palude,
ora a sporgere il capo, ora a nuotare in superficie,
a soffermarsi spesso sul bordo dello stagno, spesso
a rituffarsi nelle gelide acque. Ma eccoli esercitare
le turpi lingue in litigi, e, perso ogni pudore,

quamuis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant.
uox quoque iam rauca est inflataque colla tumescunt
ipsaque dilatant patulos conuicia rictus.
terga caput tangunt, colla intercepta uidentur,
spina uiret, uenter, pars maxima corporis, albet,
limosoque nouae saliunt in gurgite ranae"».

Sic ubi nescioquis Lycia de gente uirorum
rettulit exitium, Satyri reminiscitur alter,
quem Tritoniaca Latous harundine uictum
adfecit poena. «quid me mihi detrahis?» inquit;
«a! piget, a! non est» clamabat «tibia tanti.»
clamanti cutis est summos derepta per artus,
nec quidquam nisi uulnus erat; cruor undique manat
detectique patent nerui trepidaeque sine ulla
pelle micant uenae; salientia uiscera possis
et perlucentes numerare in pectore fibras.
illum ruricolae, siluarum numina, Fauni
et Satyri fratres et tum quoque carus Olympus
et nymphae flerunt et quisquis montibus illis
lanigerosque greges armentaque bucera pauit.
fertilis immaduit madefactaque terra caducas
concepit lacrimas ac uenis perbibit imis;
quas ubi fecit aquam, uacuas emisit in auras.
inde petens †rapidum† ripis decliuibus aequor
Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis.

Talibus extemplo redit ad praesentia dictis
uulgus et extinctum cum stirpe Amphiona luget.
mater in inuidia est; tamen hanc quoque dicitur unus

376. *sub aqua*^{2}: *linguis* FL   379. *turpe c. tendunt* N(U^{ac})   383. post *rettulit* dist. EU P   390. *possis*: *-es* NU GL (deest P)   393. *carus* EM^{1}(N^{ac}): *clarus* Ω   398. *aquam*: *-as* M^{2s} F^{2c}L^{2c} 399. *rapidum*: *-us* χ (coni. Housman): *-de* χ (coni. Anderson): *patulum* uel sim. Reeve: an *placidum*?   401. *extemplo* EM: *exemplis* Ω   403. *tamen hanc* ao χ: *hanc tunc* Ω

pur stando sott'acqua, sott'acqua cercano di inveire.
La voce s'è fatta roca, le guance si gonfiano,
e a forza di litigare s'allargano le bocche già immense.
Le terga arrivano alla testa, i colli sembrano aboliti.
Il dorso è verde, il ventre, che è gran parte del corpo,
è bianco, e saltellano nel gorgo fangoso le nuove rane"». <

Com'ebbe terminato la storia della fine di quella gente
di Licia, un secondo si sovviene del Satiro che, vinto <
dal figlio di Latona in una gara col flauto di Atena,
ne fu punito. «Perché mi sottrai a me stesso?» disse.
«Ah, mi pento! Ah!» gridava «Il flauto non vale tanto!»
Mentre grida la pelle gli viene strappata dagli arti, <
è tutto una piaga. Il sangue cola da ogni parte,
affiorano i nervi scoperti, le vene pulsanti rilucono
senza più pelle; potresti contare i visceri
in funzione e le fibre translucide sul petto.
I Fauni campestri, numi delle selve, lo piansero,
e i Satiri suoi fratelli, e Olimpo, ancora a lui caro, <
e le ninfe, e chiunque su quegli alti monti
pascolava i greggi lanosi e le mandrie cornute.
Il fertile suolo s'impregnò delle lacrime versate
e, impregnatosi, le raccolse e bevve fin nelle vene
più fonde; le mutò in acqua e le restituì all'aria aperta.
Di lì quella corrente precipite si lancia giù verso il mare
e si chiama Marsia, il più terso fiume di Frigia.

Dopo questi racconti la gente torna bruscamente
al presente, e piange Anfione estinto con tutta la stirpe.
Tutti danno colpa alla madre: l'unico che allora

flesse Pelops umeroque, suas a pectore postquam
deduxit uestes, ebur ostendisse sinistro.
concolor hic umerus nascendi tempore dextro
corporeusque fuit; manibus mox caesa paternis
membra ferunt iunxisse deos, aliisque repertis,
cui locus est iuguli medius summique lacerti
defuit; impositum est non comparentis in usum
partis ebur, factoque Pelops fuit integer illo.
Finitimi proceres coeunt, urbesque propinquae
orauere suos ire ad solacia reges,
Argosque et Sparte Pelopeiadesque Mycenae
et nondum toruae Calydon inuisa Dianae
Orchomenosque ferax et nobilis aere Corinthus
Messeneque ferox Patraeque humilesque Cleonae
et Nelea Pylos neque adhuc Pittheia Troezen,
quaeque urbes aliae bimari clauduntur ab Isthmo
exteriusque sitae bimari spectantur ab Isthmo.
credere quis posset? solae cessastis Athenae.
obstitit officio bellum, subuectaque ponto
barbara Mopsopios terrebant agmina muros.
Threicius Tereus haec auxiliaribus armis
fuderat et clarum uincendo nomen habebat;
quem sibi Pandion opibusque uirisque potentem
et genus a magno ducentem forte Gradiuo
conubio Procnes iunxit. non pronuba Iuno,
non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto;
Eumenides tenuere faces de funere raptas,

412-4. MNU BFGL(P) 415-20. MNU BFGLP 421-38. MNU BFGL(P)

---

406. *hic* EM^{1}N^c BFG: *huic* M^v(N^{ac})U L (deest P) 409. *cui* Akrigg apud Tarrant: *qui* Ω post 411 deficit E (Δ = MNU) 421-61. pauca leguntur in P mutilo 422. *subuectaque* P: *-iectaque* Ω 423. *mopsopios*: *cecr-* BFGL (deest P)

si dice piangesse anche lei fu Pelope, che si tolse le vesti <
dalla spalla e dal petto, denudando la spalla sinistra,
d'avorio. Questa, alla nascita, era dello stesso colore
della destra e del corpo; poi, squartata ogni parte
dalle mani del padre, gli dèi le rimisero insieme:
le rinvennero tutte, tranne quella che sta tra il braccio
e la gola. Al posto della parte sparita fu applicato
l'avorio, e con quello Pelope tornò a essere tutto. <
Affluiscono i nobili confinanti, le città vicine pregano
i loro re di andare di persona per le condoglianze,
e Argo, e Sparta, e Micene dal Peloponneso,
e Calidone non ancora invisa a Diana accigliata,
e Orcomeno fertile, e Corinto famosa per il bronzo,
e la fiera Messene, e Patre, e la piccola Cleone,
e la Pilo di Neleo, e Trezene non ancora di Pitteo,
e le città chiuse tra i due mari dell'Istmo, e quelle
che, pur esterne, si vedono dai due mari dell'Istmo.
Chi lo crederebbe? Mancasti tu sola, Atene. <
S'oppose all'atto dovuto la guerra, schiere barbare
venute dal mare atterrivano le mura di Mopsopo.
Tereo di Tracia le aveva scacciate con truppe <
alleate e, vincendo, s'era fatto un nome famoso.
Era potente di ricchezza e d'armati, discendeva
dal grande Gradivo, e Pandione lo legò a sé dandogli
Procne in isposa. Ma né Giunone pronuba, né Imeneo,
né una sola Grazia fu presente a quel matrimonio:
le Eumenidi ressero le faci sottratte a un funerale,

Eumenides strauere torum, tectoque profanus
incubuit bubo thalamique in culmine sedit.
hac aue coniuncti Procne Tereusque, parentes
hac aue sunt facti. gratata est scilicet illis
Thracia, disque ipsi grates egere diemque,
quaque data est claro Pandione nata tyranno
quaque erat ortus Itys, festam iussere uocari;
usque adeo latet utilitas! iam tempora Titan
quinque per autumnos repetiti duxerat anni,
cum blandita uiro Procne «si gratia» dixit
«ulla mea est, uel me uisendae mitte sorori,
uel soror huc ueniat. redituram tempore paruo
promittes socero; magni mihi muneris instar
germanam uidisse dabis». iubet ille carinas
in freta deduci ueloque et remige portus
Cecropios intrat Piraeaque litora tangit.
ut primum soceri data copia, dextera dextrae
iungitur et fausto committitur omine sermo.
coeperat aduentus causam, mandata referre
coniugis et celeres missae spondere recursus:
ecce uenit magno diues Philomela paratu,
diuitior forma; quales audire solemus
Naidas et Dryadas mediis incedere siluis,
si modo des illis cultus similesque paratus.
non secus exarsit conspecta uirgine Tereus
quam si quis canis ignem supponat aristis
aut frondem positasque cremet faenilibus herbas.

439-61. MN(S)U BFGL(P)

---

435. *disque*: *dis* BFGL (deest P) | *ipsi* χ: *ipsis* Ω 437. *festam* χ: *-um* Ω 439. *repetiti* … *anni*: *-is* … *-is* $BF^{c}L$ 441. *uisendae* Heinsius: *-am* Ω 448. *et fausto* $(N^{ac})U$ BFG: *inf-* MN^{3c} L (deest P) | *omine* $M^{m}N^{2m}U$: *ordine* Ω (deest P) 449. *causas* $M^{2c}U$: *-e* B

le Eumenidi prepararono il letto, sul tetto calò un gufo
immondo andando a posarsi sul colmo del talamo.
Unitisi con tali auspici Tereo e Procne, con tali auspici
divennero genitori. Con loro, è ovvio, la Tracia
si congratulò, e loro ringraziarono gli dèi, e vollero
dire festivo il giorno in cui la figlia di Pandione
aveva sposato il re, e quello in cui Iti era nato.
Tanto a lungo può celarsi l'errore! Già il Sole aveva
condotto il giro degli anni per cinque autunni,
quando Procne, blandendolo, disse al marito:
«Se mi vuoi un po' di bene, mandami a trovare mia
sorella, o mia sorella qui venga! Al suocero prometterai
che in breve sarà di ritorno. Mi avrai fatto il dono
più grande: rivedere mia sorella». Lui ordina di calare
le navi in mare, a vela e a remi arriva al porto
di Cecrope e tocca le rive del Pireo.
Ammesso alla presenza del suocero, la mano stringe
la mano, il colloquio s'avvia sotto buoni auspici.
Quando viene al punto (riferire la richiesta della moglie
e assicurare un rapido ritorno se la lascia venire)
ecco apparire Filomela, sfoggiando ricchi monili,
ricchi abiti e forme ancora più ricche, come quelle
che dicono proprie di Naiadi e Driadi quando muovono
nel fitto dei boschi, sempre che tu conceda loro pari
vesti e monili. Al vedere la giovane, Tereo s'infiamma,
non altrimenti di quando s'appicca il fuoco a spighe
secche, o s'incendiano frasche ed erbe riposte in fienile.

digna quidem facies, sed et hunc innata libido
exstimulat, pronumque genus regionibus illis
in Venerem est; flagrat uitio gentisque suoque.
impetus est illi comitum corrumpere curam
nutricisque fidem, nec non ingentibus ipsam
sollicitare datis totumque impendere regnum,
aut rapere et saeuo raptam defendere bello;
et nihil est quod non effreno captus amore
ausit, nec capiunt inclusas pectora flammas.
iamque moras male fert cupidoque reuertitur ore
ad mandata Procnes et agit sua uota sub illa.
facundum faciebat amor, quotiensque rogabat
ulterius iusto, Procnen ita uelle ferebat;
addidit et lacrimas, tamquam mandasset et illas.
pro superi, quantum mortalia pectora caecae
noctis habent! ipso sceleris molimine Tereus
creditur esse pius laudemque a crimine sumit.
quid quod idem Philomela cupit patriosque lacertis
blanda tenens umeros, ut eat uisura sororem,
perque suam contraque suam petit ipsa salutem.
spectat eam Tereus praecontrectatque uidendo,
osculaque et collo circumdata bracchia cernens
omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris
accipit; et quotiens amplectitur illa parentem,
esse parens uellet. (neque enim minus impius esset!)
uincitur ambarum genitor prece; gaudet agitque
illa patri grates et successisse duabus

462-570. MN(S)U BFGLP

---

465. *effreno*: *inopino* Priscianus IX 47 (unde U^{4v}) 468. *ad mandata procnes*: *m. ad p.* U P: *ad p. m.* G | *illa*: *illis* h^{2v} ς 477. *ipsa*: *usque* $M^{v}U^{2v}$ P: *illa* L 479. *cernens* N^{c} F^{2c}: *tendens* M^{1} B 483. *ambarum*: *-orum* U F^{s}L

Lei è stupenda, certo, ma lui è spinto anche da innata
libidine, giacché la gente di quelle regioni tende
alla lussuria: si accende per vizio sia comune che proprio.
Il primo impulso fu di corrompere le compagne di lei, <
e la fedele nutrice, di ingraziarsela coprendola di doni
generosi, di vendersi semmai l'intero regno,
oppure di rapirla e difenderla, rapita, con dura guerra.
Non c'è nulla che, in preda a quell'infatuazione
sfrenata, non oserebbe, né il petto riesce a contenere
l'incendio. Mal sopporta ogni indugio, e con cupida
bocca ripete l'ambasciata di Procne, ma sé favorisce.
L'amore lo rende facondo, e ogni volta che eccede
nelle preghiere, si scusa dicendo ch'è Procne a volerlo.
E ci mette anche le lacrime, come se ne avesse avuto
l'incarico. Per gli dèi del cielo, qual cieca notte nel petto
dell'uomo! Proprio mentre attua il suo crimine, Tereo
è preso per giusto, e per tale crimine è lodato. Ma sì,
Filomela brama la stessa cosa: al padre cinge le spalle,
lo blandisce, lo prega di farle visitare la sorella,
e per il proprio bene chiede cosa contraria al proprio
bene. Tereo l'osserva e con gli occhi la palpa
anzitempo, e i baci e abbracci che vede sono tutti
per lui incentivi torce esche per la passione,
e, ogni volta che lei abbraccia suo padre, vorrebbe
– più empio d'ogni altra empietà – essere il padre.
Il padre è vinto dalle preghiere delle due figlie: lei
è tutta contenta e ringrazia il padre e, infelice, ritiene

id putat infelix, quod erit lugubre duabus.
Iam labor exiguus Phoebo restabat equique
pulsabant pedibus spatium decliuis Olympi.
regales epulae mensis et Bacchus in auro
ponitur; hinc placido dantur sua tempora somno.
at rex Odrysius, quamuis secessit, in illa
aestuat et, repetens faciem motusque manusque,
qualia uult fingit quae nondum uidit et ignes
ipse suos nutrit cura remouente soporem.
lux erat, et generi dextram complexus euntis
Pandion comitem lacrimis commendat obortis:
«hanc ego, care gener, quoniam pia causa coegit
et uoluere ambae (uoluisti tu quoque, Tereu),
do tibi perque fidem cognataque pectora supplex,
per superos oro, patrio ut tuearis amore
et mihi sollicitae lenimen dulce senectae
quam primum (omnis erit nobis mora longa) remittas.
tu quoque quam primum (satis est procul esse sororem),
si pietas ulla est, ad me, Philomela, redito».
mandabat pariterque suae dabat oscula natae,
et lacrimae mites inter mandata cadebant.
utque fide pignus dextras utriusque poposcit
inter seque datas iunxit natamque nepotemque
absentes pro se memori rogat ore salutent,
supremumque «uale» pleno singultibus ore
uix dixit timuitque suae praesagia mentis.
Vt semel imposita est pictae Philomela carinae
admotumque fretum remis tellusque repulsa est,

485. *erit* $a^{2\cdot3}h_2$ χ: *erat* Ω 489. *dantur*: *tradunt* co | *tempora* r^c χ (coni. Housman): *corpora* Ω 496. suo loco $BF^{ac}G$: post 498 Ω 497. *et* B: *ut* Ω 498. *pectora*: *foedera* Schepper 499. *superosque* BFG 500. *sollicit(a)e* h_2 χ: *-to* Ω 506. *utque fide* $(S)N^{ac}U^{3c}$, Priscianus VII 93: *utque fidei* F: *utque* (sic) G: *ut fidei* Ω | *utriusque* Priscianus: *utrasque* Ω 507. *nepotemque*: *nepotem* $(M^{ac})N^cU^{ac}$ L 511. *ut*: *at* $B(F^{ac}?)L$ | *semel*: *simul* BFL

un successo ciò che sarà la rovina di entrambe.
Resta a Febo ancor poca fatica, i suoi cavalli
già scalpitano giù per i pendii dell'Olimpo:
s'apparecchia il banchetto regale, si versa Bacco
in calici d'oro; poi si dà spazio al giusto sonno.
Ma il re di Tracia, se pur s'è appartata, continua
ad ardere per lei. Ripensando al volto, ai gesti, alle mani,
immagina come vorrebbe ciò che non ha ancora visto,
nutre da sé i suoi fuochi, l'eccitazione scaccia il sonno.
S'era fatto giorno, Pandione, stringendo la destra
al genero in partenza, gli affida in pianto la compagna:
«Costei, genero caro, poiché una giusta causa lo vuole,
e lo vogliono entrambe, e tu stesso lo vuoi, Tereo,
io t'affido, ma in nome della lealtà, della parentela,
degli dèi celesti ti scongiuro: proteggila con amore
di padre e rimandamela, dolce consolazione della mia
vecchiaia, al più presto – ogni attimo un'eternità –,
non farmi stare in pena. Tu pure quanto prima (è già troppo
tua sorella lontana), se mi vuoi un po' di bene, torna
da me, Filomela!». Diceva, e baciava la figlia,
e tra un monito e l'altro versava lacrime di commozione.
In segno di lealtà chiede la destra a entrambi
e stringe quelle mani tra loro e chiede che con memore
voce salutino per lui la figlia e il nipote lontani;
a stento riuscì a dar loro il saluto estremo, la voce rotta
dai singhiozzi, temendo il presagio della sua mente.
Imbarcata Filomela sulla nave dai vivaci colori,
incalzato il mare a forza di remi, la terra ormai lontana,

«uicimus!» exclamat «mecum mea uota feruntur»
exultatque et uix animo sua gaudia differt
barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa,
non aliter quam cum pedibus praedator obuncis
deposuit nido leporem Iouis ales in alto;
nulla fuga est capto, spectat sua praemia raptor.
iamque iter effectum iamque in sua litora fessis
puppibus exierant, cum rex Pandione natam
in stabula alta trahit, siluis obscura uetustis,
atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem
et iam cum lacrimis ubi sit germana rogantem
includit fassusque nefas et uirginem et unam
ui superat, frustra clamato saepe parente,
saepe sorore sua, magnis super omnia diuis.
illa tremit uelut agna pauens quae saucia cani
ore excussa lupi nondum sibi tuta uidetur,
utque columba suo madefactis sanguine plumis
horret adhuc auidosque timet quibus haeserat ungues.
mox ubi mens rediit, passos laniata capillos,
lugenti similis, caesis plangore lacertis,
intendens palmas «o diris barbare factis,
o crudelis» ait, «nec te mandata parentis
cum lacrimis mouere piis nec cura sororis
nec mea uirginitas nec coniugialia iura?
omnia turbasti; paelex ego facta sororis,
tu geminus coniunx, mors est mihi debita poena.
quin animam hanc, ne quod facinus tibi, perfide, restet,

514. suspectum Heinsio deleuit Tarrant | *et uix animo*: *a. et uix* h^{2c} χ: *a. uix et* χ (coni. Hartman) 516. *obuncis* M^1N: *ad-* Ω (*ab-* G) 517. *in alto* $M^v N^1$: *ab a.* Ω 524. *inclusit* N^1 BG 529. *plumis*: *pennis* FL 531. *passos*: *sparsos* U L 532. del. Heinsius, Tarrant 536-7. om. N^{ac} L^{ac} 537-8. del. Tarrant 538. *mors est* Watt 1995: *hostis* Ω: *non h(a)ec* BGL | *hostis si d. p.* Shackleton Bailey 1981 (qui leuiter post *poena* distinxit): *hostis m. d. Procne* Withof, alii alia 539. *hanc* om. U P

«Abbiamo vinto!» esclama «Porto con me il mio voto!»
ed esulta, e a stento, quell'animo bestiale, rinvia
i suoi piaceri, e mai le toglie gli occhi di dosso,
non altrimenti dal rapace uccello di Giove, quando
con gli artigli ha deposto nell'alto nido una lepre:
non ha scampo la rapita, fissa la preda il rapitore.
Compiuto il viaggio, tratte le stanche navi
sul lido, il re trascina la figlia di Pandione
in una stalla remota, nascosta da un antico bosco, <
e qui la rinchiude, pallida, tremante, timorosa
di tutto, che già chiede in pianto dove sia la sorella,
le confessa la sua indicibile passione e – vergine
e sola – le usa violenza, sebbene invochi a vuoto
il padre, la sorella e, su tutti, gli dèi di lassù.
Quella trema, atterrita come un'agnella che, scampata alle fauci
d'un lupo grigio, ferita, non si sente ancora al sicuro,
o come colomba che, le piume intrise del proprio sangue,
ancora inorridisce e teme gli avidi artigli
che l'avevano afferrata. Poi torna in sé, si straccia
i capelli sconvolti, come in lutto, percuote le braccia
e, tendendo le palme, «O barbaro, empio,
crudele!» dice «Non le raccomandazioni, non le lacrime
pie del padre ti hanno commosso, non l'affetto della
sorella, non la mia verginità, non il vincolo coniugale!
Hai sconvolto ogni cosa. Io divento adultera di mia <
sorella, tu bigamo, e la morte è la mia punizione.
Perché non mi togli la vita, infame, e compi il crimine

eripis? atque utinam fecisses ante nefandos
concubitus; uacuas habuissem criminis umbras.
si tamen haec superi cernunt, si numina diuum
sunt aliquid, si non perierunt omnia mecum,
quandocumque mihi poenas dabis. ipsa pudore
proiecto tua facta loquar. si copia detur,
in populos ueniam; si siluis clausa tenebor,
implebo siluas et conscia saxa mouebo.
audiet haec aether et si deus ullus in illo est».
talibus ira feri postquam commota tyranni
nec minor hac metus est, causa stimulatus utraque,
quo fuit accinctus uagina liberat ensem
arreptamque coma flexis post terga lacertis
uincla pati cogit. iugulum Philomela parabat
spemque suae mortis uiso conceperat ense;
ille indignantem et nomen patris usque uocantem
luctantemque loqui comprensam forcipe linguam
abstulit ense fero. radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens immurmurat atrae,
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
palpitat et moriens dominae uestigia quaerit.
hoc quoque post facinus (uix ausim credere) fertur
saepe sua lacerum repetisse libidine corpus.
sustinet ad Procnen post talia facta reuerti,
coniuge quae uiso germanam quaerit; at ille
dat gemitus fictos commentaque funera narrat,
et lacrimae fecere fidem. uelamina Procne
deripit ex umeris auro fulgentia lato
induiturque atras uestes et inane sepulcrum

547. *mouebo*: *querelis* χ (Heinsius) 548. *audiet*: *-at* N F 551. *liberat* Δ BP: *deripit* B^{v}FGL: *traxerat* φ 552. *arreptaque* U F^{c} (ut uid.) G 555-6. *indignanti* ... *uocanti/ luctantique* o ς (Heinsius) 557. *ferox* B 565. *gemitus fictos*: *fictos* (sic) M^{ac}: *f. casus* M^{2c} R: *c. f.* h^{v}: *f. g.* M^{2v} W^{c}

fino in fondo? L'avessi tu fatto prima dell'amplesso
scellerato! Io sarei stata un'ombra senza peccato.
Se gli dèi sommi vedono questo, se vale a qualcosa
il potere divino, se non tutto è finito col mio onore,
presto o tardi me la pagherai! Io stessa, vinto ogni
pudore, dirò tutta la storia: se ne avrò facoltà, darò
pubblica testimonianza; se sarò rinchiusa nel bosco,
al bosco griderò e smuoverò le pietre con le mie <
accuse. Mi sentirà il cielo, e gli dèi, se mai ve ne sono!».
Da tali parole è accesa l'ira del crudele tiranno,
e la paura non è da meno: spinto dall'una e dall'altra,
estrae dal fodero la spada che porta al fianco,
l'afferra per i capelli, le torce le braccia dietro la schiena,
a forza l'incatena. Filomela protende la gola,
al vedere la spada concepisce speranze di morte.
Lui con una tenaglia afferra la lingua, che protesta
e ancora invoca il nome del padre e si dibatte
per parlare, e la mozza con la spada spietata. Guizza
la radice della lingua, mentre essa è al suolo e tremando
mormora alla terra annerita, e come la coda mozzata al serpente
ancora saltella, essa palpita e cerca morendo tracce della padrona.
Pur dopo tanto misfatto – quasi non ci credo – si dice
lui sfogasse la libidine sul corpo martoriato.
Dopo di che ha il coraggio di tornare
da Procne, che, al vederlo, chiede della sorella. Lui
rompe in finti singhiozzi e racconta che è morta,
una storia tutta inventata che le lacrime rendono vera.
Procne si strappa dalle spalle i veli fulgidi di bande
dorate, indossa vesti luttuose, erige un vuoto

constituit falsisque piacula manibus infert
et luget non sic lugendae fata sororis.
Signa deus bis sex acto lustrauerat anno;
quid faciat Philomela? fugam custodia claudit,
structa rigent solido stabulorum moenia saxo,
os mutum facti caret indice. grande doloris
ingenium est, miserisque uenit sollertia rebus.
stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indicium sceleris, perfectaque tradidit uni,
utque ferat dominae, gestu rogat. illa rogata
pertulit ad Procnen; nescit quid tradat in illis.
euoluit uestes saeui matrona tyranni
germanaeque suae carmen miserabile legit
et (mirum potuisse) silet. dolor ora repressit,
uerbaque quaerenti satis indignantia linguae
defuerunt; nec flere uacat, sed fasque nefasque
confusura ruit poenaeque in imagine tota est.
Tempus erat quo sacra solent trieterica Bacchi
Sithoniae celebrare nurus. nox conscia sacris,
nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti,
nocte sua est egressa domo regina deique
ritibus instruitur furialiaque accipit arma.
uite caput tegitur, lateri ceruina sinistro
uellera dependent, umero leuis incubat hasta.
concita per siluas turba comitante suarum

571-3. MN(S)U BFGL(P) 574-605. MN(S)U BFGL(P)(T)

571-605. pauca leguntur in P mutilo 573. om. (S) $B^{ac}F^{ac}$: post 574 habet N 574-700. exstant in T (sed multis abscisis uel euanidis); Σ = BFGLPT 576. *callida* χ: *pall-* Δ B^{v}FGT: *cand-* M^{v}U BL (deest P) 579. post *illa* dist. edd. quidam | *illa* Δ BG: *ille* FLT U^{3v} (deest P) 580. *protulit* FGLT | *nescit*: *nec scit* φ (Heinsius) 581. *euoluit*: *ut u.* M^{1} 582. *germanaeque* χ: *fortunaeque* Ω | *carmen*: *crimen*, *casum*, *fatum* χ 585. *defuerunt* χ: *-erant* Ω

sepolcro, all'ombra inesistente fa offerte espiatorie
e piange il destino della sorella nel modo sbagliato.

Il Sole aveva passato in rassegna i dodici segni dell'anno.
Che cosa deve fare Filomela? La fuga è preclusa dalla guardia,
le mura della stalla hanno forza di solida pietra,
la bocca, muta, non può svelare l'accaduto. Grande <
è l'astuzia del dolore, l'ingegno nella sventura si acuisce.
Appende a un rozzo telaio l'ordito
e intessendo fili bianchi e rossi denuncia
il crimine, poi l'affida a una donna, le spiega a gesti
di portarlo alla padrona; questa non si fa pregare
e lo porta a Procne, ma non sa che cosa contenga.
Srotola la tela la moglie del crudele tiranno
e vi legge il poema miserando di sua sorella <
e (come può riuscirci?) mantiene il silenzio: il dolore chiude
la bocca, alla lingua mancano parole adeguate
allo sdegno, non piange nemmeno: pronta a confondere
lecito e illecito, sprofonda e non pensa che alla vendetta.

Era il tempo in cui le nuore sitonie celebrano <
la festa triennale di Bacco: complice la notte dei riti.
Di notte risuona il Rodope dei clangori di acuto
bronzo; di notte la regina esce dalla sua casa, appronta
il rito al dio e indossa gli attributi dell'invasata:
la testa coperta di pampini, una pelle di cervo scende sul
fianco sinistro, un'asta leggera appoggiata alla spalla.
Si lancia per i boschi seguita dalla turba delle compagne,

terribilis Procne furiisque agitata doloris,
Bacche, tuas simulat. uenit ad stabula auia tandem
exululatque euhoeque sonat portasque refringit
germanamque rapit raptaeque insignia Bacchi
induit et uultus hederarum frondibus abdit
attonitamque trahens intra sua moenia ducit.
    Vt sensit tetigisse domum Philomela nefandam,
horruit infelix totoque expalluit ore.
nacta locum Procne sacrorum pignora demit
oraque deuelat miserae pudibunda sororis
amplexumque petit; sed non attollere contra
sustinet haec oculos, paelex sibi uisa sororis,
deiectoque in humum uultu iurare uolenti
testarique deos per uim sibi dedecus illud
inlatum, pro uoce manus fuit. ardet et iram
non capit ipsa suam Procne fletumque sororis
corripiens «non est lacrimis hoc» inquit «agendum,
sed ferro, sed si quid habes, quod uincere ferrum
possit. in omne nefas ego me, germana, paraui:
aut ego, cum facibus regalia tecta cremabo,
artificem mediis immittam Terea flammis,
aut linguam atque oculos et quae tibi membra pudorem
abstulerunt ferro rapiam, aut per uulnera mille
sontem animam expellam. magnum quodcumque paraui;
quid sit, adhuc dubito». peragit dum talia Procne,
ad matrem ueniebat Itys; quid possit, ab illo
admonita est oculisque tuens immitibus «a! quam

606-20. MN(S)U BFGLP(T)   621-53. MN(S)U BFGL(P)(T)

---

600. *moenia*: *limina* p^{v} χ (Heinsius)   605. *amplexuque* lv$_{2}$ χ (Heinsius)   614. *cremabo*: *-aro* Heinsius   616. *atque* χ (coni. Rappold 1881): *aut* Ω | *et quae*: *aut q.* U   617. *abstulerunt* M^{1}NU^{c}: *-erant* Ω (*-erint* φ)   618. *magnum est* U^{2s} GP   621-53. pauca leguntur in P mutilo

la tremenda Procne, e scossa dalle furie del dolore,
o Bacco, imita le tue devote. Giunge alfine alla stalla
remota, ululando e gridando «Evoè» sfonda la porta <
e rapisce la sorella, veste la rapita con le insegne <
di Bacco e nasconde il volto sotto fronde di edera,
la trascina attonita, la conduce dentro le mura del palazzo.

Quando Filomela capì d'essere nella casa
dell'empio, impaurì l'infelice, tutta sbiancando in volto.
Procne, trovato il luogo, toglie i segni del culto, scopre
il viso pudibondo all'infelice sorella, se la stringe
al seno. Ma l'altra non osa guardarla negli occhi,
si sente l'adultera della sorella: lo sguardo a terra,
vorrebbe giurare e chiamare gli dèi testimoni
che con la violenza ha subito il disonore, la mano
parla al posto della voce. S'infiamma Procne, <
trabocca d'ira, e riprendendo il pianto della sorella
«Non è un caso» dice «da risolversi con le lacrime,
bensì col ferro, o con qualsiasi cosa tu trovi più dura
del ferro! Mi sento pronta, sorella, a qualsiasi empietà.
Io, o incendierò il palazzo regale con le torce,
gettando l'autore, Tereo, in mezzo alle fiamme;
oppure gli strappo la lingua, o gli occhi e il membro <
che ti ha tolto il pudore, o ancora per mille ferite
scaccio la sua anima ria. Sono pronta a ogni enormità:
a quale, non lo so ancora». Mentre Procne ancora parla,
ecco Iti che viene dalla madre: a vederlo, le viene
un pensiero, e guardandolo con occhi crudeli «Ah, ma

es similis patri» dixit; nec plura locuta
triste parat facinus tacitaque exaestuat ira.
ut tamen accessit natus matrique salutem
attulit et paruis adduxit colla lacertis
mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit,
mota quidem est genetrix infractaque constitit ira
inuitique oculi lacrimis maduere coactis.
sed simul ex nimia mentem pietate labare
sensit, ab hoc iterum est ad uultus uersa sororis
inque uicem spectans ambo «cur admouet» inquit
«alter blanditias, rapta silet altera lingua?
quam uocat hic matrem, cur non uocat illa sororem?
cui sis nupta uide, Pandione nata, marito:
degeneras; scelus est pietas in coniuge Terei».
    Nec mora traxit Ityn, ueluti Gangetica ceruae
lactentem fetum per siluas tigris opacas;
utque domus altae partem tenuere remotam,
tendentemque manus et iam sua fata uidentem
et «mater, mater» clamantem et colla petentem
ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret,
nec uultum uertit. satis illi ad fata uel unum
uulnus erat; iugulum ferro Philomela resoluit,
uiuaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra
dilaniant. pars inde cauis exsultat aenis,
pars ueribus stridunt; manant penetralia tabo.
his adhibet coniunx ignarum Terea mensis
et patrii moris sacrum mentita, quod uni
fas sit adire uiro, comites famulosque remouit.

629. *ex nimia* NU: *eximia* M BFGL (desunt PT) | *mentem* $BF^{2\cdot 3c}G^{2v}$ U^{3c}: *mortem* Δ Σ: *matrem* l_3r^{2c} χ (deest P) 635. *degeneras* $M^{v}NU^{c}$ BF^{2c}: *degener (h)a(h)* M^{1} GL: *degenera* (S) F^{ac} (desunt PT) | *Terei* Slater, Shackleton Bailey 1981: *-eo* Ω
646. *stridunt* M: *-ent* (S)N G^{ac}: *-et* Ω

quanto assomiglia a suo padre!», dice; e senza <
aggiungere altro, prepara il triste gesto bruciando
di tacita ira. Quando però il figlio le fu accanto
e la salutò gettandole al collo le piccole braccia
e unendo baci misti a fanciullesche moine, la madre
si commosse, l'ira, interrotta, si placò, gli occhi pur
contro voglia si colmano di lacrime mal trattenute.
Ma appena s'avvede che per troppa pietà la sua mente
vacilla, spostando lo sguardo sulla sorella e guardando
ora l'una ora l'altro «Perché» dice «uno mi copre
di vezzi, l'altra tace privata della lingua?
Lui mi chiama madre, perché non lei sorella?
Guarda a che uomo sei sposata, figlia di Pandione! <
Stai tralignando? Ma per la moglie di Tereo amare sarebbe un [delitto».

Senza indugi trascina via Iti, come tigre del Gange <
un cerbiatto lattante per selva opaca;
e come giungono in parte remota della grande reggia,
mentre lui tende le mani e, intuendo il proprio destino,
«Madre, madre», grida, e cerca di abbracciarla,
Procne lo colpisce di spada lì dove il petto confina
col fianco, e non distoglie lo sguardo. Quella sola
ferita sarebbe bastata alla morte: Filomela gli taglia
la gola. Quelle membra ancor vive e ancora un poco
animate esse le dilaniano: una parte ribolle in calderoni
di rame, una parte stride allo spiedo. Gronda sangue
la stanza. Tali cibi serve la moglie a Tereo ignaro,
e mentendo si tratti di un rito del paese natio, al quale
il solo marito è ammesso, allontana seguito e servi.

ipse sedens solio Tereus sublimis auito
uescitur inque suam sua uiscera congerit aluum;
tantaque nox animi est, «Ityn huc accersite» dixit.
dissimulare nequit crudelia gaudia Procne;
iamque suae cupiens exsistere nuntia cladis
«intus habes quem poscis» ait. circumspicit ille
atque ubi sit quaerit; quaerenti iterumque uocanti,
sicut erat sparsis furiali caede capillis,
prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum
misit in ora patris nec tempore maluit ullo
posse loqui et meritis testari gaudia dictis.
Thracius ingenti mensas clamore repellit
uipereasque ciet Stygia de ualle sorores;
et modo, si posset, reserato pectore diras
egerere inde dapes semesaque uiscera gestit,
flet modo seque uocat bustum miserabile nati,
nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro.
corpora Cecropidum pennis pendere putares;
pendebant pennis! quarum petit altera siluas,
altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis
excessere notae, signataque sanguine pluma est.
ille dolore suo poenaeque cupidine uelox
uertitur in uolucrem, cui stant in uertice cristae,
prominet immodicum praelonga cuspide rostrum.
nomen epops uolucri, facies armata uidetur.
    Hic dolor ante diem longaeque extrema senectae

654-700. MN(S)U BFGLP(T)

---

654. del. Merkel | *cladis*: *caedis* χ (Heinsius)   655. *quem*: *quod* U P   660. *meritis*: *mentis* χ (coni. Riese)   663. *posset*: *-it* χ (Heinsius)   664. *semesaque* φ: *emersaque* Ω (*imm-* N G)   671. *suo*: *furens* Heinsius   673. *praelonga* Heinsius: *prol-* Ω   674. del. Riese, Tarrant   675. *ante diem* Δ F^{2c}: *et luctus* U^1 Σ (deest T)

Assiso in alto, sul trono avito, Tereo si pasce, <
nel suo ventre accumula carne della sua carne, <
a tal punto la mente è ottenebrata che dice: «Fate Iti venire».
Procne non riesce a dissimulare la gioia crudele
e, smaniando di annunciare lei stessa la carneficina,
«Hai già dentro colui che cerchi» dice. Lui si guarda
intorno e chiede dove sia: e mentre chiede e chiama
di nuovo, così com'è, coi capelli scomposti ancor lordi
di strage irrompe Filomela, scaglia la testa insanguinata
di Iti in faccia a suo padre, né ha mai tanto voluto
poter parlare e gridargli il proprio trionfo con degne parole. <
Il trace con urlo immenso rovescia la mensa,
e invoca dalla stigia palude le sorelle dalla chioma
di serpi, e ora cerca di rigettare, se possibile, dal petto
squarciato l'immondo banchetto, i visceri ingoiati; ora
piange, chiama sé stesso sepolcro miserando del figlio;
ora insegue le figlie di Pandione con la spada sguainata.
I corpi delle discendenti di Cecrope paion mettere le ali:
si librano sulle ali. Una vola verso i boschi, l'altra <
alla casa si accosta; le tracce della strage non sono ancora
sparite dal petto, le piume sono imbrattate di sangue.
Lui pure reso veloce dal dolore e dalla brama di punirle
si trasforma in uccello: ha una cresta dritta sul capo
e un becco smisurato sporge come una lunga lancia:
l'uccello si chiama upupa, ha l'aspetto d'armato.

Questo dolore manda tra le ombre del Tartaro Pandione

tempora Tartareas Pandiona misit ad umbras.
sceptra loci rerumque capit moderamen Erectheus,
iustitia dubium ualidisne potentior armis.
quattuor ille quidem iuuenes totidemque crearat
femineae sortis, sed erat par forma duarum.
e quibus Aeolides Cephalus te coniuge felix,
Procri, fuit; Boreae Tereus Thracesque nocebant,
dilectaque diu caruit deus Orithyia,
dum rogat et precibus mauult quam uiribus uti.
ast ubi blanditiis agitur nihil, horridus ira,
quae solita est illi nimiumque domestica uento,
«et merito!» dixit «quid enim mea tela reliqui,
saeuitiam et uires iramque animosque minaces,
admouique preces, quarum me dedecet usus?
apta mihi uis est; ui tristia nubila pello,
ui freta concutio nodosaque robora uerto
induroque niues et terras grandine pulso.
idem ego cum fratres caelo sum nactus aperto
(nam mihi campus is est), tanto molimine luctor,
ut medius nostris concursibus insonet aether
exsiliantque cauis elisi nubibus ignes;
idem ego cum subii conuexa foramina terrae
supposuique ferox imis mea terga cauernis,
sollicito manes totumque tremoribus orbem.
hac ope debueram thalamos petiisse, socerque
non orandus erat mihi sed faciendus Erectheus».
haec Boreas aut his non inferiora locutus

701-21. MN(S)U BFGLP

690-1. *ui* ... / *ui* F^{3g} φ: *ut* ... / *ut* M^1 Σ: *hac* ... / *hac* M^v (690) F^{3g}P: *et* ... / *et* N: *hac* ... / *et* U (deest T) 690-2. *pello* ... *concutio* ... *uerto induroque* ... *pulso* Δ F^2P: *-am* ... *-iam* ... *-am -emque* ... *-em* Σ 697-8. *subeo* ... *supponoque* N^1U^1
701. *mihi sed*: *sed ui* χ (*ui sed* Bothe)

prima del tempo, prima di toccare l'estrema vecchiaia.
Lo scettro e il potere passa nelle mani di Eretteo,
non si sa se più forte per la sua giustizia o le sue armi.
Costui aveva messo al mondo quattro maschi e femmine
altrettante, ma di due di queste la bellezza era speciale.
Cefalo, nipote di Eolo, fu tuo sposo felice, o Procri;
a Borea, invece, nuocevano Tereo e l'origine tracia,
a lungo attese il dio per avere l'amata sua Orizia, <
finché la chiedeva, preferendo usar le preghiere più della forza.
Ma non concludendo con le buone, irsuto dall'ira,
solita e anche troppo consueta a quel vento,
«Mi sta bene!» disse. «Perché mai ho riposto le mie armi,
la ferocia, la forza, l'ira, l'aspetto minaccioso,
rivolgendo preghiere il cui uso non mi s'addice?
Mia è la violenza: con essa respingo le nubi aggrottate, <
con essa sconvolgo i mari e piego le querce nodose,
e indurisco la neve e flagello la terra con la grandine.
Io, quando m'imbatto nei fratelli in cielo aperto
(questo è il mio campo di lotta) con tale forza mi batto,
che l'etere tutto risuona dei nostri scontri
e dalle concave nubi, colpite, sprigionano i fulmini.
Io, se m'addentro nelle cave fessure della terra, e inarco
furioso la mia schiena sulla volta di profonde caverne,
a scosse metto in subbuglio i morti e il mondo intero.
Così dovevo chiedere la sposa: non dovevo pregare <
Eretteo di diventare mio suocero, ma imporgli di esserlo!».
Ciò detto, o comunque qualcosa del genere, <

excussit pennas, quarum iactatibus omnis
adflata est tellus latumque perhorruit aequor;
puluereamque trahens per summa cacumina pallam
uerrit humum pauidamque metu caligine tectus
Orithyian amans fuluis amplectitur alis.
dum uolat, arserunt agitati fortius ignes,
nec prius aerii cursus suppressit habenas,
quam Ciconum tenuit populos et moenia raptor.
illic et gelidi coniunx Actaea tyranni
et genetrix facta est, partus enixa gemellos,
cetera qui matris, pennas genitoris haberent.
non tamen has una memorant cum corpore natas,
barbaque dum rutilis aberat subnixa capillis,
implumes Calaisque puer Zetesque fuerunt;
mox pariter pennae ritu coepere uolucrum
cingere utrumque latus, pariter flauescere malae.
ergo ubi concessit tempus puerile iuuentae,
uellera cum Minyis nitido radiantia uillo
per mare non notum prima petiere carina.

706. *uerrit*: *uertit* U (B^{ac})(P) 707. *amans*: *adamans* BG^{1}: *clam-* G^{2v} φ 711. *et gelidi*: *egel-* P^{ac} (ut uid.) χ (Heinsius) 715. *subnixa*: *submissa* χ 721. *notum*: *tutum* BFGL: *motum* l^{ac} χ (Heinsius)

Borea scosse le ali, al cui battito tutta la terra
fu investita da un soffio e tutto s'increspò il vasto mare.
E strascicando per le cime dei monti il polveroso manto
spazza la terra e, protetto da una nube, ama Orizia,
che trema di paura, avvolgendola nelle sue fulve ali.
Mentre vola, col moto i fuochi riardono ancora
di più, e non pone fine alla corsa nell'aria il rapitore,
finché non giunge alla terra e alle mura dei Ciconi.
Lì l'ateniese diventa sposa del gelido re – e madre: <
partorisce in un sol parto due gemelli, i quali
hanno preso il resto da lei, le penne dal padre.
Raccontano però che esse non nacquero con loro:
finché la barba non apparve sotto i rossi capelli,
il piccolo Calai e Zete rimasero implumi;
poi a entrambi le penne presero a ornare le spalle
al modo di uccelli, a entrambi le guance a imbiondire.
Quando il tempo di fanciullezza cedette alla giovinezza,
partirono coi Minii sulla prima nave per un mare
mai prima noto in cerca del vello radioso di fiocchi dorati.

COMMENTO

Il segno < che si trova sul margine destro della traduzione indica la presenza, nel commento, di note indispensabili alla comprensione del testo, o comunque di natura non tecnica; le note corrispondenti sono messe in rilievo da un segno identico, sul margine destro del commento.

Libro quinto

La prima parte (circa un terzo) del libro V consiste nel completamento del ciclo di Perseo, cioè nella narrazione della sua impresa più propriamente «epica»: la battaglia per la mano di Andromeda contro Fineo e i suoi sostenitori, che egli vince grazie al potere miracoloso della testa di Medusa (una figura la cui produttività mitico-simbolica continua a dispiegarsi fino ai nostri giorni). A fare da tramite con l'ampio episodio che copre il resto del libro, vale a dire la visita di Minerva all'Elicona e il racconto della competizione tra le Muse e le loro arroganti rivali terrene, le Pieridi, concluso dalla punizione di queste ultime, è proprio la figura della dea; Minerva (la cui iniziativa, ispirata da quella competizione, permetterà la transizione al libro VI), che associa nelle sue prerogative il mondo maschile della guerra (Perseo) e quello della cultura e delle arti (le Muse), farà da ponte tra le due parti del libro (von Albrecht 2000, p. 228).

Sul piano tematico, il libro mette in scena episodi di confronto, o piuttosto di conflitto, tra figure divine (o semi-divine, come Perseo) e mortali che non ne riconoscono o rispettano la superiorità e per questo vengono punite (oltre ai molti nemici di Perseo, rientrano nella categoria le Pieridi ma anche Pireneo, Ascalabo, Ascalafo, Linco e in una qualche misura anche le Sirene). Il mito della Gigantomachia, lo scontro primordiale in cui gli dèi olimpici reprimono il tentativo di sovversione del loro potere, fa da sfondo adeguato alla tentazione o minaccia di disordine che percorre tutta l'ampia sezione degli «dèi vendicatori» (Otis 1970). Un altro nesso tra le due parti del libro è quello tra il mondo epico di Perseo, in cui la scultura (che vi fa il suo ingresso attraverso Medusa) svolge la funzione di perpetuare la memoria (*monimentum*) delle imprese eroiche, e le Muse, che di fronte a Minerva cantano il mito del potere olimpico; questo nesso introduce l'idea del rapporto tra arte e potere, che avrà un suo seguito (in tutt'altri termini) con il mito di Aracne all'inizio del libro seguente.

Dopo il primo saggio di tecnica narrativa della *mise en abyme* sperimentata nel libro IV con i racconti delle Minieidi, Ovidio ne realizza qui una maniera ancora più complessa e sofisticata, con la moltiplicazione delle voci narranti (fino al terzo livello) e una conseguente diffrazione della verità, filtrata e manipolata da ognuna di esse. Un discorso sull'autorità della parola che non è senza rapporto con questo contesto di controllo della verità da parte del potere.

Nel progressivo definirsi degli assetti di potere nel cosmo in formazione ha un ruolo importante l'estensione del dominio di Venere all'unico spazio fin allora immune, il mondo infernale. Questa *prolatio imperii* si realizza tramite l'innamoramento di Dite e le sue nozze con Proserpina, la cui alterna presenza, da allora in poi, negli spazi celesti e in quelli ctonii suggerisce anche lo stabilizzarsi del ciclo delle stagioni, che, insieme alla diffusione dell'agricoltura grazie a una Cerere riconciliata, rende possibile il progresso dell'umanità. La presenza di Venere e del suo potere, in questo libro nodale nella struttura del poema (presenza che sarà ancora più vistosa nel decimo, cioè alla conclusione della seconda pentade), segna anche l'ingresso in uno spazio geografico e culturale cruciale nel panorama delle *Metamorfosi* qual è la Sicilia, dove è ambientata la storia del rapimento di Proserpina (e che è luogo di culto sia di Cerere che di Venere), come tappa del percorso del poema dal mondo greco verso la meta finale di Roma. Tra i contributi più recenti al lungo dibattito sulla divisione in libri del poema, e a favore di una partizione in pentadi, cfr. Holzberg 1998 ed E. Merli, «CQ» LIV 2004, pp. 304-7 (con il poscritto di E.J. Kenney, «CQ» LV 2005, p. 650).

1-249. Il libro si apre in stretta continuità con la fine del precedente. Il banchetto allestito per le nozze di Perseo e Andromeda nel palazzo del padre di lei, il re Cefeo (IV 758 sgg.), e durante il quale l'eroe racconta la storia della decapitazione di Medusa e altre imprese a essa connesse, all'improvviso viene sconvolto dall'irruzione di un gruppo di ribelli capeggiati da Fineo, fratello di Cefeo e già promesso sposo di Andromeda (scalzato da Perseo, che ha sottratto la principessa alla morte). Lui e i suoi amici aggrediscono l'eroe, che dopo una strenua resistenza all'assalto si vede costretto a ricorrere all'arma micidiale di cui dispone, la testa della Medusa, che neutralizza i suoi aggressori, e da ultimo lo stesso Fineo, trasformandoli in statue. Se dunque la prima *aristia* di Perseo nel regno di Cefeo, la liberazione di Andromeda con l'uccisione del mostro marino, era stata possibile grazie soprattutto ai calzari alati, la nuova *aristia*, che occupa la prima parte del libro V, ha nel potere miracoloso della Gorgone il suo strumento risolutivo. Sul piano della struttura gene-

rale della *Perseide*, si può dire che la prima sezione, nel libro IV, con il «viaggio» di Perseo nel Mediterraneo, ne è la parte odissiaca, mentre la battaglia del libro V ne rappresenta la parte iliadica (Holzberg 2007, p. 53).

L'ampia sezione iniziale (più di un terzo) del libro narra quindi la prima vicenda davvero epica del poema: si tratta infatti di una battaglia (classificabile nelle *res gestae regumque ducumque et tristia bella* della nota definizione oraziana di *Ars* 73), che si svolge però nello spazio insolito del banchetto nuziale, e che vede contrapposti lo sposo (cui va il favore della famiglia regale) e il pretendente locale deluso (questa «battaglia a tavola» avrà una replica nel libro XII, vv. 210-576, quando alle nozze fra Piritoo e Ippodamia si scatena uno scontro fra Lapiti e Centauri). Della storia, cui nelle linee generali corrisponde il sommario sunto di Apollodoro, II 4, 3 [44] («Fineo, che era fratello di Cefeo e si era impegnato per primo a sposare Andromeda, ordì un complotto contro di lui: quando Perseo lo venne a sapere, mostrò la testa della Gorgone a Fineo e ai suoi complici e li trasformò in pietra all'istante»; trad. M.G. Ciani), non si conoscono modelli precedenti cui Ovidio si sia attenuto (la proposta di ricondurla a Euripide ha raccolto scarso favore; sul soggetto nell'opera di Euripide cfr. ora I. Karamanou, *Euripides. Danae and Dictys*, München-Leipzig 2006, oltre a R. Klimek-Winter, *Andromedatragödien*, Stuttgart 1993). Con buona probabilità si deve proprio a Ovidio la sceneggiatura dell'episodio, costruita sulla base soprattutto di due grandi modelli epici, Omero e Virgilio. Nel libro XXII dell'*Odissea* egli poteva trovare l'archetipo dello scontro a tavola, che si scatena quando, dopo la prova dell'arco nella sala del banchetto, Odisseo rivela la sua identità e fa strage dei proci (sulla tradizione epica di questo «antibanchetto» cfr. Bettenworth 2004, pp. 395-477): uno scontro in cui era in gioco la sposa del re come pegno e simbolo del potere. Dall'*Eneide*, invece, Ovidio trae lo schema della contesa per la principessa che, figlia unica promessa a un nobile pretendente locale, viene poi concessa in sposa a un eroe straniero evidentemente guidato dal destino che, nello scontro finale, sconfigge il rivale e ottiene il regno.

Nella versione originale della storia di Perseo un banchetto aveva luogo nella reggia di Serifo all'inizio, quando Polidette annunciava le sue finte nozze e ordinava all'eroe di portargli come dono la testa della Medusa (ved. Rosati 2007, pp. 326-7 nota a IV 615-20), mentre un secondo banchetto nella stessa reggia doveva svolgersi al suo ritorno con il trofeo; in questa occasione Perseo si vendicava del re e dei suoi convitati trasformandoli in pietra (così va interpretato Pindaro, *Pyth.* 12, 11-5: cfr. Bernardini 1971 e Bernardini et alii 1995, *ad loc.*). Ovidio colloca invece la scena del banchetto (mo-

dellata su una precisa tipologia epica: cfr. Rosati 2007, pp. 346-7 nota a IV 765-7) prima del viaggio di ritorno, nella reggia di Cefeo, dove si scatena contro l'eroe la battaglia capeggiata da Fineo. Sono quindi quest'ultimo e tutti i suoi amici-alleati a diventare le vittime della pietrificazione prodotta dalla vista della Gorgone, mentre alla resa dei conti finale con Polidette viene riservato uno spazio molto limitato; sia la vendetta contro Preto sia quella contro Polidette appaiono come una semplice appendice alla lunga *aristia* in terra africana di Perseo contro Fineo (che a sua volta contribuisce, nell'economia generale, a spostare il peso sulla vicenda «epica» che ruota attorno ad Andromeda). In fondo per Perseo l'abbandono del suolo africano di Andromeda per ritornare ad Argo e a Serifo è un dovere di *pietas* (nei confronti del nonno Acrisio e della madre Danae), un po' come per Enea la partenza da Cartagine per Roma. Ridefinita la struttura generale in questo quadro, acquista un forte rilievo l'analogia, più volte segnalata dai critici, con lo schema dell'*Eneide*: alla pentade costituita nel poema virgiliano da Enea-Turno-Lavinia-Latino-Amata corrisponde quella composta da Perseo-Fineo-Andromeda-Cefeo-Cassiope, con una sostanziale corrispondenza nelle rispettive funzioni narrative. Ne danno conferma numerosi e precisi richiami lessicali e analogie molto strette nella stessa sceneggiatura, come p. es. nella scena finale del «duello» fra i due antagonisti (cfr. Hardie 2002b, p. 179).

Su questa matrice di fondo omerica, il linguaggio della battaglia è tipicamente virgiliano: l'*Eneide* è non solo un repertorio onomastico per i vari personaggi minori, commensali improvvisamente trasformati in guerrieri, ma anche per il lessico e la fraseologia, e per la «sintassi del combattimento» (tipologia dei gesti dei combattenti, forme di reazione e aggressione verbale contro i nemici, descrizione dei colpi inferti e delle ferite procurate). La stessa similitudine del vento che agita il mare evoca la scena iniziale dell'*Eneide*: è un segnale di nuovo inizio, un inizio epico (M. von Albrecht, *Les comparaisons dans les Métamorphoses d'Ovide*, «BAGB» I 1981, pp. 29-30), che sollecita aspettative che però saranno subito spiazzate, perché l'epica che avrà luogo è del tutto anomala: una battaglia «uno contro tutti» non su un campo aperto ma all'interno di una reggia, fra commensali dello stesso banchetto. La caratura epica dell'episodio trova conferma in numerosi tratti espressivi tipici del genere, da Omero a Ennio, il padre nobile dell'epica latina (p. es. vv. 103-6, 117-8).

Quella che si combatte nella reggia di Cefeo è la prima guerra del poema (e della storia del mondo che esso racconta), che viene descritta nel suo scatenarsi occasionale ma anche nella sua «formalizzazione», cioè in una ricostruzione dei momenti che ne scandiscono la di-

chiarazione e la conclusione (cfr. le note a 32 e a 220). Una guerra contro nemici «stranieri» (e in vari casi anche moralmente ignobili: cfr. p. es. vv. 103-4, 115, 145, 148, 187-8), che Perseo conduce affrontando uno schieramento molto variegato sul piano etnico-geografico, ma tale da abbracciare l'intero mondo afro-asiatico (Schmitzer 1990, p. 243): India (v. 47), Assiria (v. 60), Egitto (v. 74), Libia (v. 75), Babilonia (v. 85), Caucaso (v. 86), coste della Sirte (v. 124), Marmarica (v. 125) e delta del Nilo (vv. 144, 187), Nasamonia (v. 129), Battriana (v. 135), Palestina (v. 145), Commagene e Nabatea (v. 163), oltre all'Etiopia dello stesso Fineo (cfr. IV 669); un catalogo impressionante, che ricorda i cinquantacinque nomi geografici di popolazioni conquistate elencati nelle *Res gestae* di Augusto. La vittoria, di cui Medusa (non a caso presente sullo scudo di Marte Ultore: cfr. Siebler 1987, p. 51) è lo strumento, ha allora il sapore di un trionfo imperialistico del «romano» Perseo, l'eroe civilizzatore (ha ucciso il mostro marino) e *ultor* dei diritti violati (cfr. le note a 135 e a 138), sull'Oriente fomite e simbolo di ribellione e disordine (uno scontro che ricorda quello di Azio rappresentato sullo scudo virgiliano di Enea). La maschera di Medusa, presente nell'egida di Giove e dunque assunta a simbolo del potere universale già da Alessandro, doveva anche essere presente nel programma decorativo del Foro di Augusto (G. Capecchi, «Protome di divinità dal Foro di Augusto in Roma nel Museo Archeologico di Firenze», in *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, III, Roma 1984, p. 501 e nt. 10; S. Ensoli, «Clipei figurati dei Fori di età imperiale a Roma e nelle province occidentali. Da sigla apotropaica a simbolo di divinizzazione imperiale», in J. Arce – S. Ensoli – E. La Rocca [edd.], *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero*, Milano 1997, pp. 161-9, in partic. p. 163), come conferma l'ampia diffusione che tale modello ebbe nelle province in età imperiale. Medusa, anche in virtù della sua frequente associazione/opposizione alla figura di Giove-Ammone (presente anch'essa nel Foro di Augusto), emblema dell'Oriente, poteva apparire allora come figura simbolo dell'Occidente (dove ha anche le sue origini: cfr. Rosati 2007, pp. 345-6 nota a IV 765-89), e suggerire una lettura politica dell'episodio, come scontro di due mondi contrapposti.

Il ciclo epico di Perseo inaugura così l'ingresso di questo genere letterario nel poema, insieme con l'oggetto che simbolicamente rappresenta l'idea della continuazione della fama dopo la morte (che l'epica ha come proprio compito specifico): la statua di marmo. Mentre le altre versioni del mito di Medusa e del potere del suo sguardo parlano di una generica trasformazione in pietra (come p. es. la metamorfosi cui vanno soggetti Batto a II 706-7 e Aglauro a II 820-32), è solo Ovidio che introduce l'idea della statua, del marmo come *imago*

e *monimentum* (Solodow 1988, pp. 204-5). Per i lettori di Ovidio il marmo era ormai diventato il materiale simbolo dell'architettura monumentale (a cominciare dal Foro di Augusto e dal tempio di Marte Ultore: cfr. Zanker 1984, pp. 11, 13) che proprio in età augustea ebbe a Roma un fortissimo sviluppo: è noto che fra i meriti che Augusto rivendicava c'era quello di aver ereditato una città di mattoni e di averla resa di marmo (Svetonio, *Aug.* 28, 3; Cassio Dione, LVI 30, 3). Oltre al sempre maggiore uso del marmo (anche a seguito della scoperta e sfruttamento delle cave di Luni, che fornivano il marmo che sarà poi detto «di Carrara») per gli edifici, sia pubblici sia privati (quale segno del prestigio sociale dei proprietari: Pensabene 2002, pp. 4-6), i Romani videro la città popolarsi letteralmente anche di statue. La loro esperienza visiva veniva così messa a confronto con un nuovo linguaggio iconico che attraverso il «potere delle immagini» dava espressione all'ideologia del principe e alla celebrazione della sua famiglia (A.J. Boyle, *Ovid and the Monuments. A Poet's Rome*, Bendigo 2003), ma anche all'estensione del dominio imperiale di Roma, attraverso l'esibizione di statue-simbolo dei nemici sconfitti; ved. C. Edwards, «Incorporating the alien: the art of conquest», in C. Edwards – G. Woolf (edd.), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge 2003, pp. 44-70. Il marmo diventava non solo una visibile, spettacolare dimostrazione del nuovo potere imperiale ma anche il simbolo della sua autocoscienza (cfr. Zanker 1989, pp. 343-53; Stewart 2003; M. Bradley, *Colour and marble in early imperial Rome*, «PCPhS» LII 2006, pp. 1-22). Agli svariati tipi di marmo, bianchi e policromi, era connesso un complesso linguaggio simbolico che associava la loro provenienza alla geografia dell'impero: l'esibizione dei diversi marmi diventava così una trionfale parata delle popolazioni sottomesse dal potere romano (cfr. R.M. Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986, e Id., «Nuove immagini del potere romano. Sculture in marmo colorato nell'impero romano», in De Nuccio – Ungaro 2002, pp. 83-105). La *Perseide* ovidiana è dunque anche l'αἴτιον dell'ingresso (nel poema e nella storia del mondo) della scultura e della sua funzione «politica»; non a caso l'eroe entra trionfalmente in scena impugnando come trofeo la testa di Medusa detta *spolium memorabile monstri* (IV 615), una definizione che esprime l'idea di un potere vittorioso e della sua rappresentazione.

L'*aristia* epica di Perseo, anche per il fatto di essere a suo modo una riscrittura dell'*Eneide* virgiliana, è la dimostrazione di come un testo diventa «monumento» («Ovid elides fully the gap between ecphrastic image and narrative reality by producing a "work of art" that *is* the event that it depicts», Hardie 2002b, p. 179); e il poeta-

artista dotato del potere di eternare la memoria creando statue-*monimenta* ci appare come una figura-Medusa (al riguardo cfr. J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris 1989 e Rimell 2006, pp. 61-2). In questa prospettiva che assimila l'artista a Medusa, è notevole un passo del neo-sofista greco Filostrato, che nelle *Imagines* (I 29, 3) descrive un quadro che ha come soggetto Perseo, il quale impugna la testa di Medusa ma è attento a sottrarla alla vista dello spettatore che guarda il quadro (per risparmiargli il destino toccato alle vittime di quello sguardo). La componente visivo-spettacolare è dominante nella *Perseide*, che è un trionfo dell'estetica barocca. Importanti sull'episodio Baldo 1995, pp. 203-51 e Hardie 2002b, pp. 178-86; ved. anche Keith 2002, pp. 240-5. Un vivace profilo del mito di Perseo, anche nei suoi sviluppi post-antichi, offre ora Ogden 2008. Su Medusa come figura della poetica ovidiana cfr. Rimell 2006.

1-7. Il periodo iniziale, insolitamente lungo, sembra tradurre sul piano sintattico il carattere epicamente sostenuto del registro narrativo, anche in virtù della topica similitudine conclusiva. L'improvvisa metamorfosi (*uersa*) del banchetto in battaglia rispecchia la conversione, che qui si realizza, di una scena tipica del genere epico in un *bellum* (v. 8) anomalo sia per il luogo in cui si svolge sia per le armi che vi si impiegano. Anche lo scarto dei registri espressivi (*repentinos tumultus* è nesso esclusivo del lessico storiografico) segnala l'imminenza di una battaglia «fuori luogo», provocata da una sedizione che sconvolge un quadro di pace e stabilità come il banchetto nuziale della nuova coppia regale (frutto di un'unione cementata dalla *uirtus* e voluta dal fato).

1-2. *Dumque ... commemorat*: l'indicazione temporale fissa lo sfondo (il racconto di Perseo durante il banchetto nuziale nella reggia di Cefeo) su cui collocare il nuovo episodio, e funge da raccordo cronologico con la situazione su cui si è chiuso il libro IV (anche il libro XI inizia con un *dum* di collegamento al libro precedente, concluso dal lungo discorso di Orfeo). *Commemorare* è specifico nel poema per i «racconti a tavola» propri dell'epica: cfr. anche IX 5 e XII 162; sul carattere epico di *memorare* (già Ennio, *Annales* 487 Skutsch) altro in Fedeli 2005, p. 64 a Properzio, II 1, 25. *Danaeius heros*: la definizione (già in *Am.* III 6, 13) tramite matronimico ricapitola la genealogia di Perseo (richiamandone solo indirettamente l'origine da Giove, che sarà messa in dubbio da Fineo poco dopo, vv. 11-2) e ridefinisce il contesto nel quale situare la prossima *aristia* dell'eroe (oltre che la successiva vendetta del nonno Acrisio), mentre con la sua

caratura epicheggiante suscita aspettative di un innalzarsi del registro del racconto. L'epiteto, che sembra coniazione ovidiana (cfr. anche *Ars* I 225 *Danaeia Persis*) e che piacerà molto a Stazio (*Theb.* I 324; III 324; VI 462; VII 162; X 892 *uolucer Danaeius*, detto proprio di Perseo), non presenta altre occorrenze. L'immagine dell'eroe «in mezzo» ai Cefeni (*medio* è come spesso in posizione iconica) suggerisce l'imminente battaglia di «uno contro tutti». *agmine*: è il gruppo dei notabili della città (i *Cepheni proceres* di IV 764), ma il termine anticipa anche la frequente accezione, specificamente militare, di «schiera armata»: cfr., nel pieno della battaglia, v. 161 *aduersa ... in agmina uersus* (e più in generale, per il lessico militare, le note a 149-56 e 200-6).

2. *fremida ... turba*: l'accostamento *fremida regalia* (*fremidus* è *hapax* assoluto) suggerisce l'idea del «tumulto nella reggia», facendolo quasi apparire come un tentativo di sovversione nel cuore del potere (del resto, Cefeo stesso sarà messo sotto accusa: vv. 42-3), e l'inizio di una guerra civile (cfr. anche nella Centauromachia a XII 316 *in tanto fremitu* e a v. 53, nella casa della Fama, *atria turba tenet* detto del *leue uulgus* delle «voci» di cui essa *tota fremit*, v. 47, e del loro potenziale sovversivo: cfr. *Seditio*, v. 61).

3. *atria complentur*: cfr. anche v. 153 *ululatu ... atria complent*; poi <
Stazio, *Theb.* II 214-5 *laeto regalia coetu / atria complentur* (e anche *Ach.* I 755-6 *atria feruent / regali strepitu*). L'immagine degli atrî regali che «si riempiono» anticipa il fenomeno, cui il lettore assisterà, di uno spazio fisico che sta letteralmente per affollarsi delle statue in cui molti dei presenti saranno trasformati. Si pensa naturalmente alle *imagines* degli antenati che venivano esibite negli atrî delle famiglie nobiliari romane, il luogo di rappresentazione del loro potere (cfr. H.I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996, in partic. p. 185 sgg.), ma anche ad altri tipi di statue «di artisti stranieri, di bronzo o di marmo» che (a quanto si deduce da Plinio, *Nat. Hist.* XXXV 6) dovevano averle sostituite, nonché alle statue o rappresentazioni pittoriche di atleti (cfr. anche la nota a 183) che servivano per esempio a decorare «palestre e sale da lotta» (*ibid.* 5, con Corso 1988; sulle palestre private e i loro arredi cfr. anche Corso – Romano 1997, pp. 955-6). *coniugialia*: pare coniazione di Ovidio (cfr. VI 536 *coniugialia iura*; XI 743-4 *coniugiale ... foedus*), dettata da necessità metriche; sarà ripresa dal solo Stazio (*Theb.* XII 158-9 *coniugialia ... funera*).

4. *clamor ... arma*: il *clamor* come segnale che annuncia lo scontro caratterizza gli inizi di battaglia in Virgilio (Baldo 1995, p. 193 nt. 110).

6. *adsimilare ... possis*: l'invito al lettore a un'operazione intellet- <

tuale che interpreti e visualizzi la situazione diegetica attraverso una similitudine (sulla rarità di *adsimilo* nell'accezione di *comparare* cfr. Baldo 1995, p. 195 nt. 120) costituisce un preciso rinvio alla tradizione epica (di cui la similitudine è la figura più caratterizzante). In particolare quella fra l'insorgere di una folla, o il montare di una sommossa, e l'agitarsi delle onde del mare ha il suo archetipo in Omero (*Il.* II 144 sgg., con una lunga e articolata similitudine marina, la seconda del poema), e ha conosciuto una larga fortuna epica, ad esempio nella poesia di Virgilio (il re Latino attorniato in *Aen.* VII 585 sgg.). Ma l'immagine della tempesta marina come sedizione richiama soprattutto l'inizio dell'*Eneide* (I 81 sgg.), con lo scatenarsi dei venti contro la flotta troiana; tempesta che la similitudine successiva (v. 148 sgg.), la prima del poema, assimila espressamente come nel modello omerico a una sollevazione popolare. *Exasperare* (v. 7), mai usato in poesia prima di Ovidio (e modellato su Virgilio, *Aen.* III 285 *hiems Aquilonibus asperat undas*; cfr. McKeown 1998 a *Am.* II 11, 27), descrive l'increspàrsi della superficie marina per effetto del vento, ma l'uso spesso figurato del verbo facilita la comparazione suggerita dal narratore (cui non sono estranei tratti da guerra civile, secondo un'immagine presente, p. es., in Orazio, *Carm.* I 14, 1 e nettamente decifrata da Quintiliano, *Inst.* VIII 6, 44 *fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus*).

8-12. *primus ... Cepheus*: il risalto iniziale (nel verso e nel periodo) di *primus in his Phineus* isola la figura del promotore della ribellione e antagonista di Perseo (notevole l'analogia con Virgilio, *Aen.* VII 647-8 *Primus init bellum ... / contemptor diuum Mezentius*). *Temerarius* (mai nell'epica prima di Ovidio) esprime il giudizio del narratore sulla sua sconsideratezza e sulle ragioni dei due avversari (sulla posizione del narratore ved. v. 200 *ex merito poenas subiere*); per il lessico cfr. Livio, XXV 1, 4 *temerariae pugnae auctor*. L'*indignatio* di Fineo (su *en* cfr. Donato, *ad Terentii Phor.* 348 *en uim habet indignationis post enarratam iniuriam*) è un altro segnale di «inizio epico» (come l'ira, μῆνιν, di *Iliade* I 1 è in assoluto la prima «parola» epica, e nel segno dell'ira di Poseidone si apre l'*Odissea*, I 20). Nell'*Eneide* (I 37 sgg.) era stata Giunone a dar voce alla collera di fronte al destino glorioso assegnato ai nemici troiani, un passo che nelle stesse *Metamorfosi* (I 182 sgg.) ha il suo corrispettivo nell'ira di Giove contro la protervia degli uomini (sono le prime «voci» dei due poemi). Analogamente mossa dall'ira è la prima voce dell'*Iliade*, quella di Crise (χολωθείς, I 9; da meno aspra riprovazione dei comportamenti umani quella di Zeus nell'*Odissea*, I 32 sgg.).

9. *aeratae cuspidis*: per la clausola cfr. VI 78 (= *Her.* 3, 119) *acutae cuspidis hastam*; VII 131 *praeacutae cuspidis hastas*; *Ilias Latina* 802

robustae cuspidis hastas; Silio Italico, VI 215 *immensae cuspidis hastam*. Il dettaglio della punta metallica potrebbe essere un dato interessante sul piano antiquario: era infatti previsto che la lancia che ritualmente scagliava il Feziale fosse appunto *ferrata*, oppure di corniolo e con la punta bruciata (Livio, I 32, 12). L'unica altra occorrenza di *aerata cuspis* è in *Met*. VIII 408.

10. *en ... en adsum*: Fineo afferma orgogliosamente il proprio ruolo di antagonista e agitando minacciosamente la lancia (il gesto tipico dell'eroe che entra in battaglia: cfr., p. es., *Aen*. X 762; XI 767; XII 442) rivendica i diritti di pretendente alla mano di Andromeda. Un parallelo in *Met*. XI 7-8, dove una schiera di menadi tracie va all'assalto di Orfeo e una di loro gli scaglia contro una «lancia» (cioè un tirso; sul valore di questo gesto cfr. la nota a 32): *«en» ait, «en, hic est nostri contemptor!» et hastam / uatis Apollinei uocalia misit in ora*. Per analoghe forme drammatico-enfatiche di autopresentazione cfr. Sallustio, *Hist*. II 47, 10 Maurenbrecher *adsum en C. Cotta consul*; Lucano, I 201-2 *en, adsum uictor terraque marique / Caesar*; Seneca, *Dial*. II 6, 4 *en adsum hoc uobis probaturus*; Valerio Flacco, V 315; Apuleio, *Met*. XI 5, 1 *en adsum tuis commota, Luci, precibus* (in Ovidio cfr. le parole di Bacco ad Arianna in *Ars* I 555 *en, adsum tibi cura fidelior*; e di un marinaio tirreno in *Met*. III 605 *adsumus en*). Il modello qui più pertinente sembra però l'ingresso in battaglia di Turno in *Aen*. IX 51-3 *«Ecquis erit mecum, iuuenes, qui primus in hostem? / en» ait, et iaculum attorquens emittit in auras, / principium pugnae, et campo sese arduus infert*, che assolve all'identica funzione narrativa di Fineo (Baldo 1995, pp. 207 e 247). *praereptae coniugis ultor*: Fineo parla con le parole di Turno, *Aen*. IX 138 *coniuge praerepta* (dove già Servio rileva il *color* retorico del lessico: *inuidiose sponsam coniugem uocat*), che richiama il precedente del ratto di Elena da parte del troiano Paride; sulla stessa linea Ausonio nell'epitaffio di Agamennone (1, 1), detto *fraternae coniugis ultor* (il nesso *praerepta coniuge* anche in Stazio, *Siluae* II 6, 4; la clausola *coniugis ultor* in *Theb*. VIII 603). In questo modo Ovidio fa risaltare lo schema epico-virgiliano in cui viene calata la vicenda del conflitto fra i due pretendenti alla mano di Andromeda, ed è notevole che il ruolo di *ultor* (che legittima le ragioni di chi se ne fregia) venga successivamente trasferito dal narratore a Perseo (cfr. vv. 138 e 237, con le note relative). La rivendicazione di questo ruolo da parte di Fineo ha anche a che fare con la sua pretesa di combattere una «guerra giusta» (ved. Cicerone, *Rep*. III 25 *nam extra quam ulciscendi aut propulsandorum hostium causam bellum geri iustum nullum potest*): del resto la *rerum repetitio* era l'atto che formalmente precedeva l'inizio della guerra (cfr. Rosati 2008, p. 447). Cfr. anche la nota a 220.

11-2. *falsum* ... *Iuppiter*: come Acrisio (cfr. IV 613) e Atlante (IV 649-50) anche Fineo si dichiara scettico di fronte alla miracolosa nascita divina di Perseo da Giove trasformato in pioggia d'oro (rivendicata dall'eroe stesso a IV 697-8). Nelle intenzioni offensive di Fineo «falso» non è tanto l'oro in cui il dio si sarebbe tramutato (e tuttavia è implicito un gioco sul concetto di Giove «falsario»), ma la storia stessa della sua metamorfosi; a ogni modo la sfida che nemmeno Giove potrà sottrarlo alle sue mani (*eripiet* riprende beffardamente *praereptae*) suona anche blasfema, e contribuisce a definire l'*ethos* di un personaggio sordo alle ragioni dell'umanità e della *pietas* (una sorta di replica di Atlante: Neschke 1982, p. 84).

12-29. Cefeo interviene per fermare il fratello, cercando di richiamarlo alla ragionevolezza (*furentem*, v. 13) e impedirgli di commettere un *facinus* (v. 14). L'argomento cui si appella è quello della giusta ricompensa che Perseo ha meritato con la sua impresa, mentre Fineo non si è mostrato all'altezza della situazione. In realtà la promessa fatta a Fineo, che ora Cefeo ritratta, sembra rientrare nell'istituto giuridico dell'epiclerato, tipico del matrimonio greco, nel quale la donna non ereditava (diversamente che in quello romano), ma se era figlia di un padre privo di discendenti maschi era tenuta (come ἐπίκληρος) a sposare il parente più prossimo, spesso il fratello del padre, per salvaguardare il patrimonio da trasmettere a un futuro figlio; con Perseo si avrebbe quindi un passaggio dall'endogamia all'esogamia. Sul piano espressivo, l'incalzare delle interrogative, che spezzano il ritmo dei vv. 13-5, rende il tono drammatico dell'intervento del re, la cui figura di vecchio saggio e moderato sembra costruita sul modello di Latino. La drammatizzazione è accentuata dall'ellissi dell'oggetto di *mittere* (l'*hasta* di v. 9), che sembra fungere quasi da icona del gesto mancato. *Conanti mittere* introduce in effetti un tema e un'immagine, l'intenzione di compiere un gesto che viene ostacolata, ritardata o frustrata, dall'intervento di una forza esterna, che avrà ampio spazio nel ricorso alla testa di Medusa da parte di Perseo.

15. *hac* ... *dote*: il riferimento alla *dos* ricorda il linguaggio degli accordi matrimoniali già impiegato nel patto di IV 701-5 (cfr. Rosati 2007, p. 339 sgg. note a IV 697-702, 703, 757-8): cfr. Treggiari 1991, pp. 323-64. La metafora sembra richiamare Virgilio, *Aen.* VII 317-8 *hac gener atque socer coeant mercede suorum: / sanguine Troiano et Rutulo dotabere, uirgo*.

17-8. *sed* ... *sed* ... *sed*: il martellare delle avversative scandisce l'incalzante argomentazione logica di Cefeo nel ribattere all'accusa di Fineo (l'accumulo è addotto come caso esemplare di pleonasmo da

Quintiliano, *Inst.* IX 3, 48), e nel contrapporre all'ingiusto bersaglio delle sue recriminazioni i veri responsabili della condanna subita da Andromeda (*uerum si quaeris* sembra anche replicare polemicamente al *falsum* di v. 11, nelle parole di Fineo).

17. *graue ... numen*: Cefeo (anche per scusare la temerarietà della moglie) attribuisce alla crudeltà delle Nereidi (*OLD*, *s. u.* «grauis» 11a) la punizione dell'innocente Andromeda per l'arroganza di Cassiope (cfr. Rosati 2007, p. 336 nota a IV 670-1); risulta un po' straniante il riferimento alla *grauitas* delle Nereidi, che vediamo solitamente volteggiare fra le onde marine. *Ammon*: su questa divinità cfr. Rosati 2007, p. 336 nota a IV 670-1; il nesso *corniger Ammon* (in clausola anche a XV 309 e in *Ars* III 789, per il quale cfr. Gibson 2003, *ad loc.*) tornerà nella storia parallela di Esione liberata da Ercole (brevemente riassunta in *Met.* XI 211-3) narrata da Valerio Flacco (II 482 *hoc corniger imperat Ammon*), che chiaramente la modella sull'Andromeda di Ovidio (ne dà conferma anche la responsabilità nella vicenda di Ammone, estranea a tutte le altre fonti: cfr. Poortvliet 1991, *ad loc.*).

18-9. *uisceribus ... meis*: l'espressione, tesa nella sua crudezza (cfr. Manilio, V 544 *teneros ut belua manderet artus*) a enfatizzare la drammaticità del pericolo (e dunque il merito di Perseo a fronte dell'inerzia di Fineo), presuppone la diffusa metafora che identifica in un figlio le «viscere» del genitore: cfr. anche *Met.* VI 651 *inque suam sua uiscera congerit aluum*. L'uso non sembra attestato prima di Ovidio, e piacerà a Seneca tragico (ampia discussione in Guastella 2001, pp. 86-107 e in Casali 1995, pp. 225-6).

22. *te spectante*: oltre a richiamare la spettacolarità dello scontro (su cui cfr. Rosati 2007, pp. 339 e 342-3 note a IV 688-94 e 735), insiste sull'inazione di Fineo rispetto al coraggioso intervento di Perseo, e sembrerebbe anche sullo stupore-ammirazione del primo per l'*aristia* dell'eroe. Nel verbo è implicito il destino che attende Fineo: cfr. v. 228 *spectabere*.

28. *et meritis ... pactus*: un preciso richiamo al patto nuziale stipulato espressamente (IV 697-703) da Perseo prima dello scontro col mostro marino.

30. *ille nihil contra*: l'ellissi del verbo nella frase nominale è espressiva dello stallo, dell'incapacità di replicare sul piano logico agli argomenti enunciati da Cefeo: un parallelo anche di situazione (Eurito, il Centauro che ha aggredito Ippodamia sposa di Piritoo, non sa ribattere alle parole indignate di Teseo), e con il commento del narratore, a XII 232-3, nella battaglia durante il banchetto fra Centauri e Lapiti: *ille nihil contra (neque enim defendere uerbis / talia facta potest)*; poi Stazio, *Theb.* VIII 680; *illa nihil contra* in Valerio Flacco, VI 488 e

VII 388, sempre dopo discorso diretto. L'archetipo della struttura è nel racconto del sogno di Enea, cui appare Ettore, che non risponde alle sue domande ma lo esorta alla fuga: Virgilio, *Aen*. II 287-8 *ille nihil, nec me quaerentem uana moratur, / sed ...*; su quel modello cfr. Ovidio, *Met*. VII 743 *illa nihil* (la paralisi espressiva ed emotiva di Procri dopo la trappola tesale da Cefalo); *Fasti* II 797-8 *illa nihil, neque enim uocem uiresque loquendi / aut aliquid toto pectore mentis habet* (il silenzio atterrito di Lucrezia di fronte a Tarquinio).

30-1. *uultu ... spectans*: la mobilità inquieta dello sguardo (un segno già in sé tipico dell'ira: cfr. Seneca, *Dial*. III 1, 4) come indizio di un'aggressività momentaneamente frenata solo dall'incertezza del bersaglio da colpire, qualifica il *furor* sconsiderato di Fineo. Diverso invece, in contesti epico-bellici, lo sguardo mobile ma teso a non lasciare via di scampo a un bersaglio ben individuato (come Caco per Ercole in *Aen*. VIII 228-9 *ecce furens animis aderat Tirynthius omnemque / accessum lustrans huc ora ferebat et illuc*; o Turno per Enea a XII 557-8 *ille ut uestigans diuersa per agmina Turnum / huc atque huc acies circumtulit*).

32. *hastam*: la lancia scagliata da Fineo (come da Turno nell'*Eneide*: cfr. la nota a 10) segna il *principium pugnae*, un gesto che nella ricostruzione della tradizione antiquaria (cfr. Servio, *ad Aen*. IX 52) era affidato al capo dei Feziali, il quale scagliando una lancia contro i nemici e proclamando ad alta voce le ragioni dei Romani faceva una solenne dichiarazione di guerra e dava insieme inizio alle ostilità.

33-4. *nequiquam ... toro*: il colpo di Fineo, come anticipa *nequiquam*, non va a segno, e la lancia si conficca nel letto: Perseo balza su (*tum denique* insiste sull'atteggiamento finora rilassato di Perseo, che non ha nemmeno abbandonato il suo posto a tavola) e la estrae scagliandola a sua volta contro Fineo (una sequenza fra le più comuni delle scene epiche).

37. *indignum ... ara*: il commento del narratore rileva il paradosso prodotto dal rifugiarsi di un empio sotto la protezione di un simbolo della *pietas* religiosa (una variante in scala dell'*asylum* cercato nei templi: cfr. Servio, *ad Aen*. II 761, con E. Fraenkel, «JRS» XXXVIII 1948, pp. 142-3; su questo tema nella storia di Perseo cfr. anche Rosati 2007, pp. 351-2 nota a IV 799-800).

38. *fronte ... adhaesit*: Perseo manca il bersaglio Fineo, ma il suo colpo non va a vuoto (*non inrita*): l'asta si pianta nella fronte di Reto, che cadendo la estrae cospargendo di sangue la tavola. La giustapposizione dei due termini in clausola (v. 40 *sanguine mensas*) rileva la loro reciproca estraneità, e dunque il carattere singolare di questa «guerra da camera» (Baldo 1995, p. 210 nt. 13). *Rhoeti*: è il nome di un Centauro nella battaglia di XII 271 sgg., ma anche di uno dei

Rutuli sorpresi da Eurialo nella sortita notturna con Niso in *Aen.* IX 344 sgg.; in particolare è dal suo gesto del (vano) nascondersi dietro un cratere (vv. 345-6 *Rhoetum uigilantem et cuncta uidentem, / sed magnum metuens se post cratera tegebat*) che Ovidio sembra aver tratto l'idea di Fineo che corre a proteggersi dietro l'altare (Baldo 1995, pp. 238-9). È notevole che Virgilio avesse scelto per quel Rutulo ucciso accanto a un cratere un nome simile, se non lo stesso, a quello di un Centauro coinvolto nella battaglia a tavola coi Lapiti: cfr. *Geor.* II 455-7 *Bacchus et ad culpam causas dedit; ille furentis / Centauros leto domuit, Rhoecumque* [*Rhoetumque* nei codd. *MR*] *Pholumque / et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem.*

40-1. *calcitrat* ... *in iras*: identica sequenza nell'altra battaglia a tavola, dove al colpo mortale subito dal *primo* nemico dei Lapiti (Eurito, per mano di Teseo) segue l'immediata reazione collettiva dei suoi compagni: *madida resupinus harena / calcitrat; ardescunt germani caede bimembres / certatimque omnes uno ore «arma, arma» loquuntur* (*Met.* XII 239-41). Eurito però è un Centauro, al cui corpo equino è più appropriato il *calcitrare*, verbo tecnico mai usato altrove in poesia (cfr. tuttavia la metafora di Orazio, *Serm.* II 1, 20 *cui male si palpere, recalcitrat undique tutus*). Il gesto del morente ha un preciso modello epico in Virgilio (*Aen.* X 730-1 *sternitur infelix Acron et calcibus atram / tundit humum exspirans infractaque tela cruentat* e 404 *caedit semianimis Rutulorum calcibus arua*), a sua volta dipendente da Omero, *Od.* XVIII 99 e XXII 87-8 (nella battaglia a tavola coi proci). L'immagine dell'infiammarsi della folla ha invece il suo modello nell'azione di Alletto in *Aen.* VII 445 *talibus Allecto dictis exarsit in iras*; ugualmente da Virgilio viene una serie di segmenti testuali anche minimi (Baldo 1995, p. 209 sgg.), che cooperano alla stilizzazione epica dell'insieme. *sanguine mensas*: sullo spettacolo macabro del «banchetto di sangue» come *topos* fortunato della retorica declamatoria cfr. Berti 2007, pp. 332-7.

42-5. *Cephea* ... *moueri*: le voci che si levano contro Cefeo lo inducono a ritirarsi dal campo di battaglia, cioè ad abbandonare il palazzo, protestando la sua ostilità a quella palese violazione di sacri princìpî. Il modello diretto (e insieme rovesciato, vale a dire una fuga *nel* palazzo) è Latino, che di fronte all'esplodere del *furor* bellico, e dopo aver invano ammonito Turno e i suoi alla moderazione e al rispetto dei voleri del fato, si rifugia dentro il palazzo abdicando al suo ruolo (Virgilio, *Aen.* VII 600 *saepsit se tectis rerumque reliquit habenas*). *testatus* ... *deos*: il lessico è quello elevato del diritto di guerra (Cicerone, *Leg.* II 34): Cefeo si appella a entità etiche personificate come il Diritto, la Lealtà e gli dèi dell'Ospitalità, declinando ogni responsabilità in quella violazione di un *foedus* morale. Per i paralleli

più significativi oltre a Ovidio, *Her.* 2, 31-2 *iura, fides ubi nunc commissaque dextera dextrae / quique erat in falso plurimus ore deus?*, cfr. in partic. Virgilio, *Aen.* II 541-2 *iura fidemque / supplicis erubuit*; per un'analisi approfondita ved. Baldo 1995, pp. 210-2.

46. *Bellica Pallas adest*: la presenza di Minerva come sostegno morale accanto a Perseo (fratello della dea in quanto figlio di Giove: cfr. anche v. 250) è un richiamo al modello omerico della «mnesterofonia» (l'«omerismo» forse non è sfuggito all'autore dell'*Iliade Latina*, che riprende l'emistichio a v. 394), cioè la battaglia a tavola contro i proci in cui Odisseo è assistito da Atena (e da lei, diversamente da Perseo, anche concretamente aiutato: *Od.* XXII 205 sgg.). Al tempo stesso il favore divino ne conferma il ruolo di giusto a fronte degli empi che insieme a Fineo (su cui cfr. anche la nota a 11-2) lo stanno attaccando (e forse suggerisce al lettore la sua taciuta funzione nell'impresa della Medusa: cfr. Rosati 2007, p. 344 nota a IV 753-803). L'egida è l'arma tipica della dea (cfr. IV 802-3: qui è da intendere verosimilmente come scudo, non come corazza), ma a questo punto della storia non ha ancora al suo centro la micidiale testa di Medusa, che vi prenderà posto solo dopo il ritorno di Perseo a Serifo e la vendetta su Polidette. Sul piano narrativo, la notazione sulla presenza di Minerva sembra allargare il campo del teatro dello scontro, preparando così l'episodio di Ati e Licabante e il seguito della battaglia, oltre a richiamare al lettore un personaggio che ha una funzione unificante per tutta la struttura narrativa dei libri IV-VI.

47-73. *Ati e Licabante*. La storia di questi due giovani amici è costruita sul modello virgiliano dell'episodio di «amicizia eroica» di Eurialo e Niso (*Aen.* IX 176-502). Rispetto a questo introduce però vistosi segnali di scarto, a cominciare dall'assenza di quei tratti di eroismo che erano una componente essenziale del testo di Virgilio. Alla caratterizzazione dei due personaggi di Ovidio contribuisce molto la loro origine orientale. Quello di *Athis*, figlio di una figlia del remoto Gange (un esotismo di secondo grado per il lettore romano, rispetto all'ambientazione della storia sulle coste fenicie), è un nome che doveva evocare il mondo microasiatico, e in particolare frigio. Nella tradizione storiografica *Atys* era un re lidio figlio di Creso (Erodoto, I 34, 2, con D. Asheri, *Erodoto. Le Storie, libro I. La Lidia e la Persia*, Milano 1988, pp. 287-8: per la sua vicenda tragica alcuni studiosi hanno associato il nome del re a ἄτη, «disgrazia»; cfr. anche Tacito, *Ann.* IV 55, 8). In maniera simile, *Attis*, si chiamava il sacerdote della dea Cibele protagonista del carme 63 di Catullo (sul nome cfr. J.N. Bremmer, «Mnemosyne» LVII 2004, pp. 537-8), e *Atys* nei giochi funebri dell'*Eneide* era un giovane troiano che partecipava al *ludus Troiae* (e

capostipite della gente *Atia*, cui apparteneva la madre di Augusto): V 568-9 *alter Atys, genus unde Atii duxere Latini, / paruus Atys puero-que puer dilectus Iulo* (nel rinvio a questi versi Baldo 1995, p. 215 nt. 17 vede una maliziosa insinuazione di Ovidio sulla natura del rapporto fra i due *pueri*). In questa tradizione onomastico-culturale va ricercata probabilmente la ragione per cui si chiamerà *Atys* anche un giovane e sfortunato eroe della *Tebaide* di Stazio, descritto come ingenuamente vanitoso (VIII 564 *ceu spectetur agit*) e con indosso un abbigliamento e un'armatura sfarzosi (564-8 *triplici uelauerat ostro / surgentes etiamnum umeros et leuia mater / pectora; tunc auro phaleras auroque sagittas / cingulaque et manicas, ne coniuge uilior iret, / presserat et mixtum cono crispauerat aurum*), irrisi dal suo uccisore Tideo. Meno chiaro invece il senso del nome di Licabante: a III 624 (e 673) *Lycabas* è il più spietato dei marinai tirreni, e a XII 302 è uno dei Centauri: in entrambi i casi (cfr. Barchiesi 2007, p. 228 nota a III 623-5) l'assonanza con λύκος, «lupo», avrà inteso caratterizzare la brutalità del personaggio. L'amico di Ati è però lontano da tratti di brutalità ferina (a meno che il nome non voglia solo insistere, in opposizione a *Athis*, sul partner «forte» della coppia). In greco il termine designa un periodo di tempo («anno» o «mese»: cfr. H. Koller, «Glotta» LI 1973, pp. 29-34 e D.N. Wigtil, «AJPh» XCIX 1978, pp. 334-5).

Con la sua origine Ati è il primo fra i seguaci di Fineo a definire un orizzonte etnico-geografico molto vario ed esteso, e comunque vistosamente segnato da elementi di esotismo orientale (cfr. la nota a 1-249). L'etnico *Indus* evoca la preziosità esotica di una regione antonomasticamente nota per il suo avorio (Virgilio, *Geor.* I 57 *India mittit ebur*; Orazio, *Carm.* I 31, 6, con Nisbet – Hubbard 1970, *ad loc.* anche sull'associazione avorio-oro: cfr. v. 52 *aureus ... aurata*) e suggerisce l'immagine di un delicato, diafano corpo efebico (cfr. anche *uitreis*) e ancora *integer*. Un corpo che richiama la similitudine virgiliana sul rossore di Lavinia: *Aen.* XII 67-8 *Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro / si quis ebur* (con la topica associazione cromatica bianco-rosso e la sua trasparente simbologia sessuale: cfr. Fowler 1987, pp. 194-6 e Lyne 1989, p. 150 sgg.), e sembra così anticipare il destino di morte/deflorazione che incombe su Ati.

L'«epillio» virgiliano di Eurialo e Niso, in cui si mescolavano valori pubblici e affetti privati, eroismo e amicizia ma anche eros, rappresentava uno scarto rispetto alla lunga sequenza epica della guerra in Italia dei libri finali dell'*Eneide*; la breve storia di Ati e Licabante (una sezione di appena ventisette versi, ma che in rapporto a una «battaglia» che ne occupa poco più di duecento riceve un peso specifico certamente maggiore) introduce i due personaggi come i primi

nemici individualizzati di Perseo: è un segnale sul tipo di epica che il lettore deve attendersi, tanto più attraverso un saggio di riscrittura dell'episodio virgiliano di amicizia eroica in chiave apertamente erotica (facilitata dall'origine esotica dei due giovani). Diversamente dal modello virgiliano, quella di Ati e Licabante non è una storia di eroismo conclusa dalla «bella morte» che assicura la gloria tanto ricercata dai due giovani troiani (e che con la famosa apostrofe di *Aen.* IX 446-9 il poeta lega alla storia stessa di Roma). Ati e Licabante sono due ospiti stranieri coinvolti casualmente nello scontro con Perseo, e la loro stessa morte è pressoché immediata, tale da impedire loro anche un solo gesto di eroismo (va da sé che, data la natura dello scontro, Perseo non può essere colpito mortalmente né ferito: il *tamen* del v. 68 sembra però un attestato della destrezza di Licabante come arciere). Nulla in loro fa intuire un *ethos* eroico: in primo luogo l'aspetto e l'abbigliamento di Ati ne definiscono da subito l'alterità orientale, accostandolo semmai al modello del virgiliano Cloreo (*Aen.* XI 768 sgg.); inoltre l'arma di cui fanno uso, e prediletta da Ati, è l'arco, che nel codice epico non è simbolo di coraggio (è l'arma di Paride, una sorta di archetipo del modello «guerriero da parata» in cui anche Ati rientra). In questo senso sono due cacciatori (*uenatores*) più che due soldati (*bellatores*), che come Eurialo e Niso (Hardie 2002c, pp. 338-9) falliscono il passaggio all'età adulta. D'altra parte, l'erotismo castigato, più suggerito che espresso, del racconto virgiliano qui diventa un esplicito legame omosessuale che trova il suo coronamento nel romantico *Liebestod* conclusivo. Lo stesso Licabante definisce Ati *puer* (v. 65), un termine che indica un'età immatura e inadeguata alle imprese di guerra, come anche per Eurialo: *induit arma, / ora puer prima signans intonsa iuuenta* (*Aen.* IX 180-1 con Hardie 1994; cfr. anche lo *Heldenknabe* Partenopeo in Stazio, *Theb.* IX 892 *arma puer rapui*). Ma è evidente anche la sua spiccata valenza erotica: *puer* è definizione comune per indicare l'ἐρώμενος, cioè il partner passivo di una coppia omosessuale (*OLD*, *s. u.* 3). La conclusione con il *topos* della *iuncta mors* fra amanti (a fronte della notissima apostrofe eroica di Virgilio, *Aen.* IX 446-9) sancisce il carattere erotico dell'episodio, sul quale ved. soprattutto Baldo 1995, pp. 213-21. Sulla componente erotica implicita nelle figure del tipo-Eurialo nell'*Eneide*, e sul paradigma letterario ellenistico (l'*Epitaffio di Adone* di Bione) dell'amato morente, ved. la ricca documentazione in Reed 2007, in partic. pp. 16-43, anche in relazione al rapporto tra identità sessuale e identità etnica.

49. *egregius forma*: il nesso è virgiliano; nell'*Eneide* è riservato a giovani destinati a morte precoce: Pallante e Lauso (X 435), Marcello

(VI 861; lo citerà anche Stazio, *Siluae* IV 4, 8) e l'anonimo guerriero di XII 275. Anche Eurialo è *forma insignis*, V 295 (e cfr. inoltre IX 180-1). La straordinaria bellezza fisica di Ati, accresciuta da un abbigliamento prezioso e raffinato, ha probabilmente a che fare con la sua discendenza dal fiume Gange, da Virgilio, *Geor.* II 137 definito *pulcher*. La leggenda narrava che questo fiume aveva avuto origine da un bellissimo giovane omonimo, figlio dell'Indo e di una ninfa (cfr. V. La Bua, in *EV* II, p. 632, *s. u.*). Un abbigliamento sfarzoso (la clausola *diuite cultu* anche in pseudo-Virgilio, *Culex* 95; il nesso rovesciato, *cultu diuite*, in Ovidio, *Her.* 16, 191) caratterizza solitamente personaggi di non spiccato eroismo, come nell'*Eneide* il figlio di Arcente (IX 581 sgg.) o soprattutto Cloreo (XI 768 sgg.), e ne fa dei bersagli privilegiati per il nemico (nell'epica flavia cfr. Stazio, *Theb.* IX 685-99, con Dewar 1991, pp. 186-7; Valerio Flacco, VI 225-7, con Fucecchi 2006). L'archetipo è nell'omerico Anfimaco (*Il.* II 872-3), che «va alla guerra ... coperto d'oro come una donna, povero sciocco! l'oro non lo salvò dalla morte crudele» (trad. M.G. Ciani) ma il prototipo del guerriero da parata è Paride (non a caso abile arciere): lo scoliasta a *Il.* VI 321-2 lo definisce «un bellimbusto che si mette in mostra di fronte alla sua sposa e che possiede armi solamente per esibirle».

50. *bis ... annis*: l'idea di integrità fisica di Ati, descritto nel fiore degli anni (*integer annis* sostituisce il più generico *integer aeui*: Ennio, *Scenica* 401 Jocelyn; Virgilio, *Aen.* II 638; IX 655; Ovidio, *Met.* IX 441), fa presagire il colpo che sta per abbattersi su di lui e che, deturpando la sua verginale bellezza, lo consegna alla morte (vv. 58-9). Anche l'età è quella tipica dei giovani belli e vulnerabili: sedici anni ha Narciso (*Met.* III 352-3), quindici Ermafrodito (IV 292). Per la clausola cfr. anche Properzio, IV 5, 59 *dum uernat sanguis, dum rugis integer annus*.

51-3. *indutus ... capillos*: quest'ampia descrizione, rispetto allo spazio più ridotto riservato alle sue specialità di combattente, soprattutto la destrezza nell'arco, glossa *diuite cultu* del v. 49.

51-2. *chlamydem ... aureus*: la parola greca χλαμύς designa un mantello (un capo d'abbigliamento che, sulle tracce della commedia nuova, è menzionato spesso in Plauto) che Virgilio associa stabilmente a quadri di sfarzo orientale, in particolare oro e porpora: cfr. soprattutto Didone in *Aen.* IV 137 *Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo*, con le note di Pease 1935, e il sacerdote di Cibele, nonché arciere, Cloreo in XI 775-7 *croceam chlamydemque sinusque crepantis / carbaseos fuluo in nodum collegerat auro / pictus acu tunicas*; inoltre III 483-4; VIII 167 e 588; IX 582 (sulle associazioni simboliche della *chlamys* come indicatore di «vita molle» cfr. Hardie 2002c, pp. 353 e 355 nt. 64). Per le *Metamorfosi* cfr. II 733-4 *permulcetque comas chla-*

mydemque, ut pendeat apte, / conlocat, ut limbus totumque appareat aurum; XIV 345 *poeniceam fuluo chlamydem contractus ab auro*. L'epiteto *Tyria* indica, come la parallela antonomasia *Sidonia* di *Aen.* IV 137 (e *poenicea*, appena citato, dello stesso Ovidio), il colore di porpora, proverbialmente associato alla Fenicia (cfr. anche la nota a 60).

56-8. *lenta ... ora*: *lenta* indica la flessibilità dell'arco, ma suggerisce anche, per converso, la prontezza di Perseo nell'anticipare il colpo del giovane arciere. Il volto di Ati, la cui celebrata (v. 59 *laudatos*) bellezza lo rendeva inconfondibile, a seguito delle fratture è diventato irriconoscibile (al contrario, la «morte di pietra» dei suoi compagni, al v. 212, fissa i loro lineamenti per sempre). Cfr. anche XII 250-1 *ossa / non cognoscendo confusa relinquit in ore*; *ThlL* IV, col. 260, 14 sgg.

59. *laudatos ... uultus*: l'insistenza sui dettagli macabri, come il gesto dell'agitare (*iactantem*) fra i rantoli dell'agonia il volto sfigurato e pieno di sangue (più che neutro e oggettivo, *laudatos* sembra focalizzato su Licabante: era a lui soprattutto che quel volto piaceva), rientra in quel gusto di erotizzazione della morte che è un tratto già virgiliano (Fowler 1987) e che avrà poi ampia fortuna nell'epica imperiale (cfr. C. Jamset, *Death-loration: the eroticization of death in the «Thebais»*, «G&R» LI 2004, pp. 95-104). Cfr. anche la morte violenta di un altro bellissimo adolescente, Adone, *exanimem inque suo iactantem sanguine corpus* a X 721.

60. *Assyrius*: il termine designa la provenienza da una regione proverbialmente nota per la sua ricchezza di profumi (ved. Fordyce 1961 a Catullo, 68, 144) come anche per la produzione di porpora (McKeown 1998, p. 100).

61. *ueri ... amoris*: una evidente presa di posizione rispetto al modello virgiliano, che sembrava censurare l'autentica natura del rapporto: Niso è detto *insignis ... amore pio pueri*, *Aen.* V 295-6, e anche l'espressione *his amor unus erat* di IX 182 si presta a una lettura castigata (fin da Servio Danielino: sulla questione cfr. Hardie 1994, *ad loc.*). Licabante invece (e con lui Ovidio), non dissimula che si trattava di un rapporto erotico vero e proprio, a differenza di Niso, e di Virgilio.

62. *exhalantem ... uitam*: l'epiteto *acerbus* (*acerbum uulnus* è nesso virgiliano per Camilla morente: *Aen.* XI 823; poi Stazio, *Theb.* IX 8-9) non è neutro, voce del narratore esterno, ma riflette empateticamente la sensibilità del personaggio alla vista dell'amato deturpato e ucciso: rileva soprattutto, in associazione con *uitam*, il carattere immaturo di quella morte (il *funus acerbum* è un tema centrale dell'*Eneide*: anche Ati è un ἄωρος). Cfr. anche, nella parallela sezione epica del poema, XII 388 *acerbo uulnere uictum*, detto di un Centau-

ro colpito da Nestore. Anche il nesso *uitam exhalare* è virgiliano: cfr. la nota a VI 247.

64. *mecum ... certamina*: la reazione di Licabante in difesa dell'amico ricorda quella di Niso nel disperato tentativo di salvare Eurialo: *Aen*. IX 427 *me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum*.

65-6. *nec ... habes*: Licabante minaccia Perseo con le parole del virgiliano Orode a Mezenzio: *Aen*. X 740-1 *nec longum laetabere; te quoque fata / prospectant paria*, che a loro volta risalgono al modello omerico (cfr. Harrison 1991), dunque un motivo schiettamente epico (non a caso ripreso in *Ilias Latina* 284-5 *«tecum mihi sint certamina» dixit / «nec longum nostra laetabere coniuge»*). Che uccidere un guerriero troppo giovane, un *puer* (cfr. la nota a 47-73), non possa costituire motivo di *laus*, di orgoglio per un eroe, ma semmai di disprezzo (*inuidia*), è un presupposto ovvio nel codice epico (ved. infatti il diverso atteggiamento di Enea di fronte a Lauso: *Aen*. X 811-2 e 823 sgg.): cfr. anche le parole di Evagro a Reto che ha ucciso Corito a *Met*. XII 292-3 *puero quae gloria fuso / parta tibi est?* Si veda l'atteggiamento sprezzante di Tideo nell'atto di uccidere Atys in Stazio, *Theb*. VIII 577 sgg.

67-8. *emicuit ... pependit*: la reazione di Licabante è fulminea (come fa risaltare la paratassi in asindeto di *dixerat emicuit*), ma il suo colpo a vuoto ricorda quello debolmente scagliato dal vecchio Priamo in *Aen*. II 546 *summo clipei nequiquam umbone pependit*.

69-70. *uertit ... pectus*: dopo aver ucciso i primi due nemici con armi improprie, per colpire Licabante Perseo usa la tipica *harpe* (su cui cfr. Rosati 2007, p. 341 nota a IV 720), di cui si richiama la funzione decisiva nell'uccisione di Medusa: cfr. IV 784-5 (la spettacolarità dell'impresa, rilevata da *spectata*, è soprattutto quella di cui hanno goduto i suoi ascoltatori, e i lettori del poema, posto che si trattava di un'azione solitaria dell'eroe). *Acrisioniades*: fra i vari papponimici che designano Perseo (*Abantiades* 138, 236; IV 673; *Lyncides* 99, 185; IV 767; sulla loro funzione di rinvio alle parti omesse delle vicende genealogiche di Perseo cfr. Cole 2008, p. 30) spicca questo altisonante *hapax* assoluto (che occupa un intero emistichio come *Acrisioneas* a v. 239, sul modello del virgiliano *Acrisioneis* di *Aen*. VII 410). A meno di postulare una forma *Acrision* parallela a quella comune *Acrisius* (cfr. Horsfall 2000, *ad loc.*), sembra derivato dal nome non del vecchio re ma di sua figlia Danae (detta *Acrisione* in pseudo-Virgilio, *Catalepton* 9, 33 sul modello dell'omerico 'Ἀκρισιώνη di *Il*. XIV 39 ripreso già da Euforione, *SH* 418, 42): Perseo dunque, detto già *Danaeius heros* (v. 1), sarebbe il «figlio della figlia di Acrisio» (quasi forse a negare un rapporto diretto fra il nipote e un nonno, detto *immeritus parens* a v. 237, che lo ha rifiutato in tutti i modi).

70-3. *at ille ... mortis*: la consolazione di Licabante è quella di morire insieme all'amato Ati, mentre topica dell'eroe epico è la consolazione di morire per mano di un grande nemico (p. es. Virgilio, *Aen.* X 829-30 *hoc tamen infelix miseram solabere mortem: / Aeneae magni dextra cadis*, con Harrison 1991): cfr. anche v. 191 *magna feres tacitas solacia mortis ad umbras, / a tanto cecidisse uiro*, con Bömer, *ad loc.* e XII 80-1. Nella morte di Licabante è evidente il ricordo di quella di Niso che cerca un ultimo contatto, anche fisico, con Eurialo: *Aen.* IX 444-5 *tum super exanimum sese proiecit amicum / confossus, placidaque ibi demum morte quieuit* (ma *sese proiecit* sembra come corretto da un più delicato *se acclinauit*). <

71. *oculis ... natantibus*: l'immagine degli occhi «nuotanti» nel buio della notte (risalente a Lucrezio, III 480, che descrive lo sguardo vacillante degli ubriachi), che avrà origine dall'instabilità dello sguardo, come di un corpo sull'acqua, ne evoca indirettamente un'altra «liquida», quella di un mare tempestoso in cui il morente sembra naufragare. Non a caso la metafora di Lucrezio è ripresa da Virgilio per descrivere l'effetto del sonno su Palinuro, causa della sua morte per acqua: *Aen.* V 856 *cunctantique natantia lumina soluit* (un altro caso di adattamento a un contesto «liquido» è nello stesso Ovidio, *Fasti* VI 673 *uinis oculique animique natabant*; poi Stazio, *Theb.* II 337-8 *haec ora natare / fletibus* e *Siluae* II 1, 18-9 *lacrimis en ... / ora natant*). L'associazione all'immagine della notte è invece nella descrizione della scomparsa di Euridice in *Geor.* IV 496-7 *conditque natantia lumina somnus / ... feror ingenti circumdata nocte*; in Ovidio cfr. anche la morte di Cigno a *Met.* XII 136 *ante oculosque natant tenebrae.* Poi cfr. in partic. Stazio, *Theb.* II 638 *oculos etiamnum in luce natantes* (in un episodio chiaramente legato al nostro, cfr. la nota a 73); XI 558 *graues oculos atque ora natantia leto*; Silio Italico, II 122 *paruaque oculos iam luce natantis.*

72. *circumspexit ... illum*: il gesto del *circumspicere* (abbastanza inconsueto il nesso con un singolo oggetto personale: *ThlL* III, col. 1171, 7 sgg.) sembra voler avvolgere il giovane amato come in un abbraccio finale, prima del buio della morte (*sub nocte ... atra*); è topico della tradizione erotica volgere l'ultimo sguardo alla persona amata, come p. es. Piramo a IV 145-6 *ad nomen Thisbes oculos a morte grauatos / Pyramus erexit uisaque recondidit illa. Se acclinare* esprime l'accasciarsi del morente sul corpo dell'amato già morto (come farà la Centaura Ilonome sul corpo di Cillaro a XII 427-8 *telo, quod inhaeserat illi, / incubuit moriensque suum conplexa maritum est*) e insieme, sul piano metaforico, la sua «inclinazione» affettiva verso di lui.

73. *iunctae ... mortis*: a sigillare questa storia di amore e morte è il <

topos che (proprio a partire da Ovidio, che qui lo definisce) sarà detto della *iuncta mors*, cioè della morte (e della sepoltura) comune fra due persone legate da vincoli di sangue, di amicizia o erotici (anche qui l'espressione rende esplicito l'erotismo compresso nel virgiliano *placida ... morte quieuit* di *Aen.* IX 445). Familiare alla tragedia greca (come Evadne in Euripide, *Supp.* 984 e 1002-7; Ovidio, *Ars* III 21, con Gibson 2003), passerà poi all'elegia e all'epica post-ovidiana (Stazio, *Theb.* II 637-43; Silio Italico, IX 401-9; XVII 467-71); la sua presenza nella storia di Ero e Leandro lo riconduce al perduto modello ellenistico (cfr. Virgilio, *Geor.* III 263). In Ovidio, oltre alla storia di Piramo e Tisbe (cfr. in partic. IV 108-9), è notevole soprattutto la storia d'amore parallela di Cillaro e Ilonome: XII 416-8 e 423-8; cfr. anche Filemone e Bauci, VIII 707-10; Ceice e Alcione, XI 696-707 (la parodia di Petronio, 114, 11 *iuncta nos mors feret* garantisce la riconoscibilità del *topos*). Il motivo aveva avuto la sua lontana origine proprio in ambito epico, nella storia-archetipo di amicizia eroica e insieme erotica di Achille e Patroclo, e nel loro desiderio di una sepoltura comune: Omero, *Od.* XXIV 76-7 e *Il.* XXIII 243-4 (quel motivo è implicito anche in Properzio, II 1, 37-8, mentre in *Met.* XII 612-9 Ovidio espunge Patroclo dall'urna di Achille). Sulle reinterpretazioni della natura del rapporto tra Achille e Patroclo, e sugli intertesti dell'episodio virgiliano di Eurialo e Niso, cfr. Fantuzzi c.d.s. Naturalmente *iunctae* richiama *iunctissimus* del v. 60, tracciando una continuità d'amore senza distinzione fra vita e morte. Sulla storia del *topos* ved. Hardie 1994, p. 152 e ora Bömer – Fleischmann – Schmitzer 2006.

74-84. Lo scontro si allarga (*ecce* drammatizza la scena), ed entrano in azione contro Perseo altri amici di Fineo (*auidus* con infinito, anche a X 472, è sintagma epico virgiliano; cfr. anche *auidus pugnae* a *Aen.* IX 661 e XII 430). I primi due a cadere sono africani, un'origine che forse ha a che fare con il loro «accendersi» (*ardescit*, v. 41) alla rissa (*Libys* si chiamava anche uno dei marinai tirreni, III 617 e 676). Forbante (un nome che a XII 322 è attribuito a uno dei Lapiti e a XI 414 all'empio re di una popolazione bellicosa) viene da Siene, città egiziana a circa ottocento chilometri da Alessandria, lungo il corso superiore del Nilo, corrispondente all'odierna Assuan, ai confini estremi dell'impero al tempo di Ovidio. La città era famosa soprattutto per la pietra che, già in età augustea (R. Gnoli, *Marmora Romana*, Roma 1988, pp. 145-7; L. Lazzarini, «La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani», in De Nuccio – Ungaro 2002, pp. 227-9), se ne importava, un granito rosso detto appunto sienite (o, in greco, πυρροποίκιλος, «variegato di rosso»: potrebbe

esserci forse un nesso con il colore del pavimento cosparso di sangue). Anfimedonte è invece nome omerico, di uno dei pretendenti di Penelope (*Od.* XXIV 103 sgg.). Nella scelta dei nomi, greci, qui e in seguito non è sempre evidente una motivazione specifica, al di là della coloritura epica che essa generalmente comporta (forse l'insistenza, in questo caso, sulla caduta a terra e sull'impossibilità di rialzarsene potrebbe avere a che fare con φορβάς, «pascolo»). L'immagine del v. 77 (*surgentibus obstitit ensis*) viene dall'uccisione di Reto in Virgilio, *Aen.* IX 347-8 *pectore in aduerso totum cui comminus ensem / condidit adsurgenti*; da lì, vv. 333-4 *tepefacta cruore / terra torique madent*, una ripresa evidente pure al v. 76 *sanguine ... tellus madefacta tepebat* (Keith 2002, p. 244). Anche l'incidente che fa goffamente scivolare i due sul sangue, esponendoli ai colpi della *harpe* di Perseo, è motivo virgiliano (nei giochi funebri a cadere è Niso: *Aen.* V 328-33; ma anche Priamo trascinato a morte da Pirro scivola sul sangue di Polite: *Aen.* II 551).

La morte di Erito (forse nel nome va colta un'associazione cromatica con *rutilum*, cfr. *erythema*, «rossore»), che colpisce per il suo violento espressionismo (cfr. le osservazioni di Lessing in Bömer) ma anche per la sua «estetizzazione» attraverso una raffinata opera d'arte, è riassunta in due immagini che Ovidio sembra selezionare come quintessenzialmente epiche. La prima è quella del vomitare sangue (cfr. anche XII 238-9; già in Omero, *Il.* XIV 437 e XV 11), la seconda del percuotere il suolo con la testa; esse sono associate nell'agonia di un guerriero in Virgilio, *Aen.* X 349 *fronte ferit terram et crassum uomit ore cruorem* (il tratto cromatico è presente invece in *Aen.* IX 349 *purpuream uomit ille animam*, metafora appropriata, qui come in Ovidio, al contesto di banchetto). Il gesto espressionistico del moribondo che batte la testa a terra (cfr. anche *Met.* XII 118 *plangente grauem moribundo uertice terram*) risale invece a Omero, *Od.* XXII 86, e passa a Virgilio attraverso la mediazione di Mazio (Traina 1980, pp. 47-59; Baldo 1995, p. 225 nt. 42). Anche qui la presenza del modello omerico è stata colta dall'autore dell'*Iliade Latina*, vv. 375-6 *resupinus ... / concidit et terram moribundo uertice pulsat*; ved. poi Stazio, *Theb.* II 457 *captiuo moribundus humum diademate pulses*.

79. *at non Actoriden*: il forte stacco avversativo (cfr. IV 1) segna il ritorno di Perseo alle armi improprie: l'eroe abbandona la *harpe* (per *hamatus* cfr. IV 720 *curuo ... hamo*, e Lucano, IX 678), che sembra inadeguata a contrastare l'arma del nuovo nemico, Erito, e afferrato un enorme cratere riccamente istoriato lo scaglia contro di lui. La scena anticipa, nelle modalità di svolgimento e nelle conseguenze, quella perfettamente parallela che si svolgerà nella Centauromachia, dove

Teseo ricorrerà allo stesso strumento per uccidere il quasi omonimo Eurito (XII 235-40): *forte fuit iuxta signis exstantibus asper / antiquus crater; quem uastum uastior ipse / sustulit Aegides aduersaque misit in ora: / sanguinis ille globos pariter cerebrumque merumque / uulnere et ore uomens madida resupinus harena / calcitrat*. Il patronimico greco *Actorides*, di forte sapore epico, altrove è riservato a Patroclo (di cui Àttore è però nonno in quanto padre di Menezio): cfr. anche *Ars* I 743 *at non Actorides*; *Met.* VIII 308; XIII 273; *Fasti* II 39; *Trist.* I 9, 29 (oltre a Ovidio solo in Valerio Flacco, I 407); qui qualifica un ignoto Erito, la cui arma, una larga bipenne, ne suggerisce la provenienza barbarica (cfr. Bömer a IV 22). Usata prevalentemente come strumento da taglio, la bipenne come arma sembra riservata alle Amazzoni (cfr. p. es. XII 611; in Virgilio è associata a Camilla, *Aen.* XI 651, con Horsfall 2003).

81. *massae*: il termine, che designa un blocco appunto massiccio, talora p. es. di marmo (come in *Ars* III 222) ma più spesso di metallo, argento od oro (p. es. *Am.* III 8, 38; *Met.* XI 111-2; *Fasti* IV 405), è qualche volta opposto al prodotto artistico che ne è stato ricavato (come le statue di Mirone nel passo dell'*Ars*), ma qui rileva solo la pesantezza del cratere, che è anche riccamente sbalzato.

82. *cratera*: parola greca (sulle varie forme cfr. W. Clausen, «CQ» < XIII 1963, pp. 85-7), anche nella desinenza, come l'oggetto che designa, una coppa a due anse per vino solitamente di metallo lavorato (*altis ... signis* indica la tecnica dell'altorilievo) in uso nei banchetti dell'epica, spesso usato come pregiato dono di scambio o come premio di gare sportive, e quasi un oggetto-simbolo del mondo eroico (dopo Omero, *Il.* XXIII 740 sgg., in Virgilio cfr., p. es., *Aen.* I 724; II 765; V 536 *cratera impressum signis*; VII 147; IX 266, 358; ecc.). Nelle *Metamorfosi* cfr. XIII 681-701, il cratere donato da Anio a Enea, con l'ἔκφρασις della storia delle figlie di Orione che vi è rappresentata, e soprattutto XII 235-6 (citato sopra), un cratere istoriato raffigurante probabilmente la Centauromachia (con effetto di *mise en abyme*), come lo è in Stazio (*Theb.* VI 531-9) il cratere di Ercole su cui è raffigurato quel tema, con lancio anche di crateri (il soggetto peraltro è effettivamente testimoniato almeno nel cratere di Madrid, datato al I sec. a.C.: cfr. D. Grassinger, *Römische Marmorkratere*, Mainz am Rhein 1991, pp. 17 e 54). Anzi, il lancio di crateri a tavola diventerà proprio l'immagine-simbolo della Centauromachia (cfr. p. es. Valerio Flacco, I 140 *crateres mensaeque uolant* e 337-8; Stazio, *Ach.* I 114 *aut consanguineos fracti crateres in hostes*; *Theb.* II 563-4; Virgilio, *Geor.* II 456-7, citato nella nota a 38, e naturalmente Orazio, *Carm.* I 27, 1-2 *natis in usum laetitiae scyphis / pugnare Thracum est*, con Nisbet – Hubbard 1970).

85-8. *Semiramio ... aceruos*: Perseo abbatte (non ci viene detto come, ma non si fa cenno a un ritorno all'uso della *harpe*) un altro gruppo di nemici. Il primo è un babilonese (*Semiramius*, epiteto prezioso altrove solo in Marziale, VIII 28, 18, ne indica genericamente l'origine, non un rapporto diretto con la regina: cfr. IV 57-8), Polidegmone, un nome che sembra suggerire l'idea della morte (come epiteto omerico di Ade, colui «che accoglie molti», *Od.* II 17; *h. Cer.* 17 e 31). Abari invece, dal remoto e selvaggio Caucaso (i due epiteti sembrano in opposizione polare), ha un nome leggendario (lo sciamano iperboreo di Erodoto, IV 36, con A. Corcella, *Erodoto. Le Storie, libro IV. La Scizia e la Lidia*, Milano 1993, pp. 261-2), attribuito comunque già in *Aen.* IX 344 a un guerriero rutulo. Il rapporto col verso virgiliano (*Fadumque Herbesumque subit Rhoetumque Abarimque*) sembra confermato dal fatto che anche il v. 86, *Caucasiumque Abarin Sperchionidenque Lycetum*, è costruito sul modello omerico di versi fatti di soli (o quasi) nomi propri di guerrieri (cfr. Hardie 1994 a IX 767), e sarà a sua volta modello di Stazio, *Theb.* IX 291 *Thisbaeumque Lichan Anthedoniumque Lycetum* (per questo «marchio epico» ved. anche *Met.* XII 459-60 e XIII 257-8). L'accumulo omerico di nomi propri (e di polisindeti) sembra glossare la tipica immagine epica dei cumuli di cadaveri (cfr., p. es., *Met.* XII 113; Virgilio, *Aen.* VI 504; X 245, 509; XI 207; ecc.); significativa anche qui la ripresa di *Ilias Latina* 402 *exstructos morientum calcat aceruos*. Mentre il gesto (estraneo a Enea) del *calcare*, del mettere simbolicamente il piede sul nemico sconfitto (p. es. *Pont.* IV 7, 47-8 *ense tuo factos calcabas uictor aceruos / impositoque Getes sub pede multus erat*), indica già in Perseo il trionfatore dello scontro.

87. *intonsum ... Helicen*: nel nome (greco, come la sua desinenza e il costrutto dell'accusativo di relazione: significa «elica») di questo giovane pare di cogliere un nesso con l'immagine sinuosa dei lunghi capelli mai tagliati (un tratto patetico da ἄωρος, un morituro *ante diem*). *Phlegyanque Clytumque*: altri nomi greci (suggeriscono un'idea rispettivamente di «fuoco» e di «gloria») anch'essi non identificabili con i personaggi cui sono occasionalmente associati (cfr. Bömer) e che cadono sotto i colpi di Perseo (*sternere*, «abbattere», è verbo topico dell'epica: cfr. Harrison 1991, p. 92).

89-96. Il ritorno in scena di Fineo, che dobbiamo immaginare ancora nascosto dietro l'altare dai vv. 36-7, e che non ha approfittato del fatto che Perseo è impegnato su un altro fronte, lo qualifica come un combattente pavido (evita di battersi *comminus*, corpo a corpo) e maldestro: anziché Perseo colpisce per errore un certo Ida (suoi omonimi a VIII 305 e XIV 504), tenutosi fin lì neutrale (che non abbia se-

guito «nessuno dei due eserciti» suona ovviamente ironico, come *Perseia castra secutus* al v. 128; *arma secutum* è clausola virgiliana, *Aen.* III 54; XI 161). Ne riceve uno sguardo sprezzante (*toruis*) che ricorda l'espressione formulare omerica τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη, che introduce appunto un'apostrofe aggressiva (cfr. Kirk 1985 a *Il.* I 148 e II 245). Tipico delle scene di battaglia epiche il colpo che manca il bersaglio e trafigge mortalmente un altro combattente (un motivo che qui, anche grazie a *frustra*, diventa un commento sull'inevitabilità del destino).

91-3. *expertem ... in partes*: visto vano il tentativo di tenersi «sopra le parti» (per il gioco etimologico cfr. Michalopoulos 2001, p. 78), Ida cerca di ricambiare il colpo di Fineo, ma la morte improvvisa frustra la sua intenzione (che resta compressa nel participio futuro).

94. *pensa*: la metafora, di origine tecnico-commerciale (*ThlL* X 1, col. 1047, 69-70), nel senso di «compensare» un danno subito con uno inferto al nemico, sembra avere un suo impiego soprattutto nel lessico storiografico: cfr. p. es. Tacito, *Hist.* III 26, 3 *omnisque caedes et uulnera et sanguis auiditate praedae pensabantur*; IV 72, 1 *ipsis sufficere ignis et rebellis coloniae ruinas, quibus tot castrorum excidia pensarentur*. Per la forma cfr. *Trist.* III 9, 49 *ut munus munere penses* (ma non mi sembra opportuna un'ulteriore ripetizione di *uulnere* al v. 95, lezione alternativa a *corpore* accolta da vari editori e vista con favore anche da Tarrant, mentre pare più probabilmente esito di corruttela meccanica).

97-9. *Cephenum ... Lyncides*: la sequenza successiva elenca una serie di caduti, senza specificare i rispettivi schieramenti; ma la menzione al v. 91 dei due «eserciti» intende suggerire che si sono create due fazioni, una di Fineo e dei ribelli alla volontà del re Cefeo, l'altra a favore di quest'ultimo, e quindi di Perseo. Si dovrà dunque pensare che Odite, il «vice» di Cefeo, cada per mano di Climeno seguace di Fineo; mentre, in questo gioco di reazioni a catena, Protenore (nome già omerico in analoga sequenza catalogica a *Il.* II 495) sarà un alleato di Perseo (*Lyncides*: cfr. IV 767), il quale ne vendicherà la morte uccidendo il suo uccisore Isseo. Per questa tecnica della «catena di morte», con stretta sequenza uccisore-ucciso (in partic. *Hypseus, Hypsea*), cfr. la ripresa di Stazio, *Theb.* IX 252-3 *sternit Iona Chromis, Chromin Antiphos, Antiphon Hypseus, / Hypseus Astyagen*, con Dewar 1991.

97. *Hodites*: propriamente «viandante», con cui sembra ironicamente contrastare *iacet* (e a XII 457, dove è il nome di un Centauro, *occubuit*). In effetti il nome, di cui non trovo altre occorrenze in latino, sembra legato a un gioco di parole che ha la sua origine in un nesso callimacheo (*Hec.* fr. 68 Hollis νωθρὸς ὁδίτης, dove il «pigro vian-

dante» è il toro trascinato da Ercole) destinato a grande fortuna in Nonno e nella poesia tarda (cfr. Hollis 1990, pp. 216-7; D. Gigli, «GIF» XXXII 1980, pp. 107-17), sempre costruito su un'analoga opposizione di senso con quel nome «parlante» in clausola d'esametro, e di cui avremmo dunque qui la prima ripresa.

99-106. *fuit ... ignes*: al colpo vincente di Perseo su Isseo segue, per contrasto, l'uccisione di un giusto, Emazione, per mano dello spietato Cromi, che è evidentemente uomo di Fineo (lo *sceleratus* del v. 37). La figura del vecchio saggio e pio, che invita alla moderazione e al rispetto degli dèi («il Nestore dei Cefeni», Bömer), è visibilmente costruita sul personaggio virgiliano di Priamo, brutalmente ucciso e decapitato presso gli altari da Pirro (*Aen.* II 533-63; un'analisi accurata dei confronti in Baldo 1995, pp. 232-8). Altri «vecchi giusti» nell'*Eneide* sono Ripeo (II 426-7) e Galeso (VII 535-7), ma cfr. anche lo scrupolo religioso di Latino nella scena di XII 283-6; alcuni segmenti testuali rinviano anche a figure analoghe come il pio Deucalione che rigenera l'umanità dopo il diluvio (*Met.* I 322 *quisquam nec amantior aequi*; 327 *cultores numinis*). Alla debolezza fisica il vecchio autorevole (sul solenne epiteto *grandaeuus* cfr. Norden 1934, p. 177) supplisce con la forza della parola (*loquendo pugnare* è nesso insolito), e condanna invece il ricorso alle armi (in *scelerata* il punto di vista del personaggio si allinea a quello del narratore, cfr. v. 37).

103. *huic ... palmis*: il gesto del vecchio (*tremulis* è tratto icastico in chiave patetica, a fronte del colpo netto e deciso del suo uccisore), che abbraccia l'altare, è un appello alle ragioni della *pietas* e insieme presuppone il topico ricorso dei disperati alla protezione garantita dai luoghi sacri (cfr. la nota a 37). *Chromis* (anche a XII 333) è nome della tradizione epica, da Omero, *Il.* II 258 a Virgilio, *Aen.* XI 675 (ma anche *Ecl.* 6, 13, con Clausen 1994); Silio Italico, I 439; Stazio, *Theb.* II 613; III 13; IV 597; VI 436; ecc.

104-6. *quod ... ignes*: con macabro puntiglio il narratore accompagna i singoli movimenti della testa mozzata: rotola sull'altare, emette ancora flebili parole di condanna (la parola resta la funzione primaria del personaggio) ed esala l'ultimo respiro in mezzo alle fiamme (anzi, sembra quasi grottescamente «soffiare» sul fuoco: in *semianimi ... animam exspirauit* è evidente il gioco etimologico). L'immagine (cfr. anche VI 557-60 con la nota relativa) presuppone il *topos* epico della sopravvivenza, cioè della persistente mobilità, di singole parti del corpo amputate che continuano l'attività consueta: cfr., p. es., Omero, *Il.* X 457 = *Od.* XXII 329 «parlava ancora e la testa era già nella polvere»; trad. M.G. Ciani; Ennio, *Annales* 483-4 Skutsch *oscitat in campis caput a ceruice reuolsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt*; Virgilio, *Aen.* X 395-6 *te decisa suum, Laride, dex-*

tera quaerit / semianimesque micant digiti ferrumque retractant; Seneca, *Thy.* 728-9 *ceruice caesa truncus in pronum ruit, / querulum cucurrit murmure incerto caput*; Lucano, III 611-3 e 666-7; Stazio, *Theb.* IX 267-9; Silio Italico, V 332; almeno fino a Nonno, *Dion.* II 431-5. A questa tradizione rinvia (*memorant*) anche la nota descrizione di Lucrezio, III 642-63, che se ne serve per dimostrare la persistenza di *anima* nelle varie parti smembrate del corpo (un tema che nella tradizione del dibattito filosofico risale al *de anima* di Aristotele, II 2, 413b; e anche *Metaph.* VII 16, 2, 1040b). Sul tema, che ha una presenza cospicua nell'epica di Ennio, cfr. I. Gualandri, *Problemi di stile enniano*, «Helikon» V 1965, pp. 407-9 ma soprattutto Zwierlein 1970, pp. 155-61; poi, specialmente per la cultura imperiale, Most 1992.

107-10. *gemini* ... *uitta*: le due uccisioni seguenti, entrambe per mano di Fineo, sono di due gemelli imbattibili nel pugilato (una morte differenziata invece per i due gemelli virgiliani di *Aen.* X 390-6; sulle coppie gemellari, unite dalla nascita come dalla morte, nell'epica cfr. Mencacci 1996, pp. 75-8), e di un sacerdote di Cerere, Ampico, la cui descrizione è modellata su Emonide di *Aen.* X 537-9 *Phoebi Triuiaeque sacerdos, / infula cui sacra redimibat tempora uitta, / totus conlucens ueste atque insignibus albis* (ved. Esposito 1994, pp. 41-2).

108. *si possent*: il commento del narratore sull'inefficacia dei pugni di fronte alle spade ricorda analoghe considerazioni della voce epica, a mo' di necrologio, sull'inutilità di certe qualità o risorse di personaggi davanti all'inesorabilità della morte.

111-8. *Lampetide* ... *carmen*: spazio maggiore è riservato alla morte di un cantore, l'anonimo figlio di un altrettanto sconosciuto Lampeto (introdotto dal modulo catalogico *tu quoque*, qui forse attivo dalla sequenza di uccisioni di Virgilio, *Aen.* X 324 sgg.), che aveva il compito di allietare il banchetto nuziale e che si trova a essere bersaglio innocente di Petalo (dopo *pacis opus*, anche *plectrum imbelle* rileva l'estraneità della sua arte al mondo della guerra: questo giustifica il tratto simpatetico-affettivo dell'apostrofe nel modulo *te quoque* su cui cfr. Harrison 1991 a *Aen.* X 139). L'atteggiamento di scherno di Petalo (*inrideo*, a danno di figure miti e devote, è verbo tipico di personaggi empi come Licaone e Piritoo, cfr. *Met.* I 221 e VIII 612) conferma la brutalità del personaggio, che lo uccide senza motivo (nell'*Odissea*, viceversa, Femio aveva goduto del perdono di Odisseo, XXII 330-56; un archetipo-paradigma del motivo epico del cantore ucciso, sul quale cfr. Hardie 1994 a Virgilio, *Aen.* IX 774-7, e rispetto a cui *te quoque* potrebbe segnalare lo scarto). Il modello più pertinente qui sembra *Aen.* II 547-53 (ved. Esposito 1994, p. 43) dove Priamo viene ucciso dallo spietato Pirro, che gli rivolge il beffardo *referes ergo haec et nuntius ibis / Pelidae genitori* (vv. 547-8).

117-8. *digitis ... lyrae*: come si è visto (cfr. la nota a 104-6), il motivo di una parte del corpo del morente che, negli spasimi dell'agonia, conserva una sua autonoma, grottesca vitalità ha una lunga tradizione. Cfr. anche VI 557-60 con la nota relativa.

118. *casuque ... carmen*: *casu*, dopo *concidit* (e prima di *cecidisse*), < indica nella caduta la causa del suono che la lira produce; ma al tempo stesso insiste sulla casualità del suono che ne risulta, un suono di lamento appropriato al quadro di morte che gli fa da sfondo. Il nesso *miserabile carmen* (cfr. anche VI 582 *carmen miserabile* e la nota relativa) è in effetti associato a un contesto funebre: risale a una famosa similitudine virgiliana che paragona il canto di Orfeo per la perdita di Euridice al lamento dell'usignolo (*Geor.* IV 514; un passo cui allude anche *Priapea* 68, 15). Questa premessa contribuisce forse a dar conto della lezione *fuit*, che Housman 1972, p. 165 trova «languid» e perciò corregge in *ferit* (così anche Tarrant 2004); l'insistenza sulla «casualità» del suono sembra però meno adatta a *ferit* (anche se la metafora potrebbe avere una funzione ironica in un contesto bellico), che Housman fonda su *Trist.* IV 10, 50 *dum ferit Ausonia carmina culta lyra*, dove si presuppone al contrario un pieno controllo dell'autore (Orazio). Qui il testo insiste, invece, sulla percezione esterna di un suono che si produce casualmente e come impersonalmente (e mostra analogie col motivo epico della persistente vitalità di parti del corpo mozzate; ved. la nota a 104-6): su questa linea, nella tradizione epica, già Ennio, *Annales* 485-6 Skutsch *quomque caput caderet carmen tuba sola peregit, / et pereunte uiro raucum sonus aere cucurrit* (ripreso da Stazio, *Theb.* XI 56 *iam gelida ora tacent, carmen tuba sola peregit*, con P. Venini, *P.P. Stati Thebaidos liber undecimus*, Firenze 1970, *ad loc.*, che confronta anche Silio Italico, IV 172-3). Il motivo è presente anche altrove in Ovidio, che attribuisce al caso il determinarsi di una situazione, o di un gesto, che non sono affatto casuali ma accuratamente ricercati per il loro valore simbolico, o per una specifica funzione narrativa: cfr., p. es., II 711 *illa forte die castae de more puellae*; V 447-8 *uidit / forte casam*; 469 *illo forte loco delapsam in gurgite sacro*; VI 343 *forte lacum Melitensis aquae prospexit*; 359 *et casu tendebant bracchia nati*; VII 622-3 *forte fuit iuxta patulis rarissima ramis / sacra Ioui quercus* con Kenney c.d.s., *ad loc.* Sulla scia di Ovidio è interessante un uso analogo e mirato (il *forte* come segnale di un preciso rinvio allusivo) in Stazio, segnalato da Micozzi 2007 a *Theb.* IV 24.

119-27. *Lycormas ... pependit*: l'uccisione gratuita del cantore suscita la reazione indignata di Licorma (il cui nome parlante, «balzo di lupo», è attivato da *ferox*), che la vendica abbattendone il responsabile con un'arma improvvisata, uno stipite svelto dalla porta e usato come spranga per sfondargli le ossa della testa, facendolo stramazzare a

terra come un giovenco sacrificato (la similitudine sembra glossare il rinvio a un altro dei testi-modello, la gara di pugilato in Virgilio, con l'uccisione di un giovenco: *Aen.* V 479-81). Nella sequenza incalzante delle uccisioni (un gioco di rispondenze che sembra riflesso nella simmetria degli indicatori spaziali: vv. 116 *laeuo*, 120 *dextro*, 123 *laeui*, 124 *dextera*), la trovata di Licorma suscita l'emulazione di Pelate (anche lui ha un omonimo fra i Lapiti a XII 255; il toponimo *Cinyphius* rinvia a un fiume sulle coste della Sirte, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* V 27; in Silio Italico, V 184-5 è in associazione con *Marmarides*), ma mentre questi tenta di svellere l'altro stipite una lancia scagliata gli inchioda la mano al legno. Il responsabile del colpo che lo blocca frustrando la sua intenzione (un'immagine che anticipa l'idea dell'immobilità del corpo, così centrale nella seconda parte della battaglia), è un certo Corito proveniente dalla regione costiera africana della Marmarica (Plinio, *Nat. Hist.* V 33), mentre Abante (suoi omonimi a XII 306 e XIV 505, oltre al nonno dello stesso Perseo, cfr. v. 138 con la nota relativa) lo uccide. Sul nome *Corythus* nell'*Eneide*, e le sue varie implicazioni, cfr. J.D. Reed, «SIFC» XCIX 2006, pp. 183-97 (con bibliografia).

125. *Marmaridae*: nella retorica ovidiana dei nomi, l'epiteto suggerisce un'associazione con l'idea di *marmor* (per un accostamento simile cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XXIV 160 *aglaophotim herbam, quae admiratione hominum propter eximium colorem acceperit nomen, in marmoribus Arabiae nascentem Persico latere, qua de causa et marmaritim uocari*), cioè col destino di statua che lo attende (cfr. p. es. μάρμαρον detto di Niobe in Callimaco, *Apoll.* 24).

125-7. *cohaesit ... pependit*: l'insistenza sull'idea di immobilità (*cohaesit* è ripreso da *haerenti* e rilevato dalla paronomasia di *hausit*; poi cfr. *retinente* e *pependit*, che suggerisce l'idea di «corpo morto») fa di questa immagine del morto appeso alla porta quasi un emblema («diese Situation ist physiologisch nicht zu realisieren», Bömer) della trasformazione della battaglia in «arredamento» dell'atrio che sta per aver luogo nel palazzo (cfr. v. 183 *haesit*). Il cadavere appeso alla porta ricorda anche il macabro spettacolo offerto da Caco in *Aen.* VIII 196-7.

128-36. *Sternitur ... reliquit*: in opposizione all'immagine del cadavere sospeso (*pependit*), *sternitur* introduce due «morti a terra». La prima è quella di un ignoto *Melaneus* (dove la suggestione cromatica ne indica ovviamente l'origine africana; un omonimo fra i Centauri, XII 306, e anche fra i cani di Atteone, III 222). Africano, e ugualmente schierato con Perseo (v. 138), è anche Dorila, un grande proprietario terriero: la sua enorme ricchezza (per di più identificata con un prodotto raffinato come l'incenso; in realtà la terra che aveva il mo-

nopolio dell'incenso era l'Arabia: cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XII 51 *tura prater Arabiam nullis*) sembra dover contrastare con la popolazione cui egli appartiene, i Nasamoni, stanziati sulla costa a est delle Sirti e descritti come una *gens dura* (Lucano, IX 439), selvaggia (Silio Italico, XI 180 *semihomines inter Nasamonas*) e povera (Lucano, IX 458 *pauper Nasamon*; 679 *inops*), che vive dei saccheggi delle navi naufragate nel golfo *(ibid.* 440-4, con C. Wick, *Lucanus. Bellum civile, liber IX*, München-Leipzig 2004, *ad loc.*; Curzio Rufo, IV 7, 19; Silio Italico, III 320-1). L'inciso sembra suonare come il «necrologio» del narratore sulla vanità della ricchezza di fronte all'inesorabilità della morte (*ditissimus agri* è stilema virgiliano, cfr. *Aen.* X 563, con Harrison 1991; I 343 e VII 537, dove Galeso, ugualmente ucciso in battaglia, è detto *Ausoniisque olim ditissimus aruis*), così come altrove (v. 108) aveva commentato l'inutilità di altre destrezze davanti al potere distruttivo delle armi.

135. *Bactrius Halcyoneus*: l'uccisore di Dorila viene dalla Battriana, < remota terra orientale (l'odierno Afghanistan settentrionale) e regione dell'impero dei Parti, gli eterni nemici dei Romani (con cui talora viene associata o identificata, p. es. Properzio, III 1, 16; compare anche fra i nemici orientali di Ottaviano ad Azio in Virgilio, *Aen.* VIII 688). La caratterizzazione di questo popolo come gente bellicosa e rude (*promptissimi, horridis ingeniis multumque a Persarum luxu abhorrentibus*, Curzio Rufo, IV 6, 3) ha probabilmente a che fare con le parole di scherno che egli rivolge alla sua vittima. Inoltre quello di Alcioneo è il nome di uno fra i più temibili Giganti (Gantz 1993, pp. 419-21), che insieme alla sua origine orientale, la terra dei Parti, i ribelli per antonomasia al potere di Roma, poteva evocare ai lettori di Ovidio la Gigantomachia (il mito del potere costituito, e del tentativo di sovvertirlo, così diffusamente attivo nella poesia augustea: cfr. la nota a 294-678); Alcioneo è rappresentato anche nello scontro con Atena sul grande fregio dell'altare di Pergamo. In questo contesto pare notevole anche l'epiteto *ultor*, «vendicatore» (v. 138) attribuito a Perseo: esso è infatti legato al tempio di *Mars Vltor* nel Foro di Augusto, che Ottaviano aveva fatto voto di erigere durante la battaglia di Filippi (*Fasti* V 569-96), e la cui titolatura trovò un'ulteriore motivazione quando egli vi fece deporre (Augusto, *Res Gestae* 29, 2) le insegne militari strappate a più riprese dai Parti agli eserciti romani sconfitti e da lui fatte restituire nel 20 a.C. (lo stesso passo ovidiano lo associa a un trionfo da Gigantomachia: *digna Giganteis ... delubra tropaeis*, *Fasti* V 555). Sulla centralità di questo tema nella cultura augustea cfr. soprattutto Siebler 1987, p. 140 sgg.; J.V. Rich, *Augustus's Parthians Honours, the Temple of Mars Ultor and the Arch in the Forum Romanum*, «PBSR» LXVI 1998, pp. 71-128; Barchiesi 2002b;

C.B. Rose, *The Parthians in Augustan Rome*, «AJA» CIX 2005, pp. 21-75. Sia il tema della Gigantomachia sia quello del «nemico barbaro» sconfitto fanno appunto pensare anche al grande modello figurativo dell'altare di Pergamo, del quale è nota l'influenza nell'elaborazione di un mito nazionale romano anche sul piano letterario (cfr. Hardie 1986, p. 125 sgg.), e che potrebbe qui avere un ruolo nella cifra stilistica «barocca» dell'episodio, evidente nella torsione iperbolica dei corpi, nel *pathos* teatrale dei gesti, nella violenza selvaggia degli scontri e in una generale esuberanza espressiva. Sull'influenza della cultura, non solo figurativa, pergamena a Roma cfr. A. Kuttner, *Republican Rome looks at Pergamon*, «HSCPh» XCVII 1995, pp. 157-78.

135-6. *hoc ... terrae*: il motivo, di origine tragica (cfr. Fedeli 2005 a Properzio, II 9, 13-4) e poi sfruttato soprattutto in chiave moralistica, del contrasto fra l'estensione dei possedimenti (o della gloria) in vita e il poco spazio occupato dal cadavere (o dalla tomba) è frequente specialmente negli epigrammi funebri (cfr. anche XII 615-6 in riferimento ad Achille). Avrà una particolare fortuna in relazione alla morte di Pompeo (anche in virtù del suo epiteto di «grande»): cfr., p. es., Lucano, IX 2 *nec cinis exiguus tantam conpescuit umbram*; Seneca, *Epigrammata* 12; 13; 23, 2; ecc.; Campana 2004, pp. 201-2. Modello di Ovidio qui è forse lo scherno di Turno a un nemico ucciso in Virgilio, *Aen.* XII 359-60 *en agros et, quam bello, Troiane, petisti, / Hesperiam metire iacens*.

137-48. La reazione di Perseo, sempre più circondato da soli nemici che lo attaccano, si trasforma in una tipica *aristia* epica, diventando una vera e propria battaglia «uno contro tutti» (v. 149 *omnibus unum*, v. 157 *unum ... mille*). Sotto i suoi colpi (che per statuto epico sono sempre mortali) cadono una serie di nemici: prima Alcioneo, poi i fratelli Clizio e Clani (quest'ultimo nome anche a XII 379), Celadonte (un omonimo fra i Lapiti a XII 250; Mende è una città sul delta del Nilo), Astreo (di dubbia paternità), l'indovino Etione (la cui capacità di «vedere» il futuro potrebbe motivare un nome che richiama l'aquila, gr. ἀετός), Toatte scudiero di Cefeo e l'empio parricida Agirte (un nome parlante: in greco «vagabondo, mendicante», evidentemente per la sua colpa). A rendere l'*exploit* dell'eroe meno inverosimile, il narratore dice che la Fortuna ne aiuta la mano (anche *Fortuna iuuat* è un famoso segmento virgiliano, *Aen.* X 284), ma non ci viene detto (tranne nel primo caso, quando egli riusa la lancia scagliata da Alcioneo, v. 137) come Perseo riesca a procurarsi le armi necessarie, oltre all'asta e al giavellotto fatali ai due fratelli (v. 143). Tipicamente epica è la cura del dettaglio anatomico nella descrizione dei colpi (vv. 138-9, 142-3 e già 132), così come il motivo (vv. 146-7) dell'indovino incapa-

ce di prevedere la propria morte (Omero, *Il.* II 859-60; Apollonio, II 816-7 e IV 1503-4; Virgilio, *Aen.* IX 327-8), mentre più specificamente virgiliana è la stilizzazione del lessico e delle immagini (come l'espressivo *singultare*, da *Aen.* IX 333; o il segmento *corpusque exsangue*, da *Aen.* II 542; o l'icastica clausola *ore momordit*, da *Aen.* XI 418; o ancora l'immagine del v. 137 da *Aen.* X 486 *ille rapit calidum frustra de uulnere telum*, con la nota di Harrison 1991: la ripresa di Ovidio accredita qui la lezione *uulnere*, cui Harrison preferisce *pectore*).

La prima immagine, quasi simbolica, del cadavere appeso alla porta (*pependit* di v. 127) introduce una serie di descrizioni di corpi colpiti a morte e rappresentati in tutta la loro spettacolare evidenza grafica: la testa attraversata all'altezza del naso da una lancia che ne sporge davanti e dietro (vv. 138-9), le due gambe inchiodate da un'unica asta (vv. 142-3), la bocca che «morde» il giavellotto che l'ha penetrata (v. 143). Ne risulta una sequenza barocca, di forte impatto patetico, di σχήματα di «morti in battaglia», degna anticipazione della galleria di statue che la sala da pranzo del palazzo sta per diventare.

138. *ultor Abantiades*: Perseo qui vendica Dorila, ma il papponimico (Abante, padre di Acrisio a sua volta padre di Danae, è il bisnonno di Perseo) anticipa il suo ruolo di vendicatore del torto subito dal nonno Acrisio da parte del fratello Preto (ma anche delle insidie tese a Perseo da Polidette): cfr. v. 237 *uindex ultorque parentis*, alla fine della sua sezione. Sulle risonanze ideologiche del termine *ultor* nella cultura augustea cfr. la nota a 135.

140-3. *Clytium* ... *momordit*: sul motivo epico dei fratelli (in quel caso gemelli) divisi da morte diversa cfr. Virgilio, *Aen.* X 390-6; Lucano, III 603-13.

149-56. *Plus* ... *miscet*: la premessa iniziale (per l'espressione cfr. *Pont.* I 3, 14 *non minus exhausto quod superabit erit*, con Gärtner 2005) e il linguaggio militare (*pugnant*, *impugnante*, poi l'iperbole degli *agmina coniurata* contro Perseo e l'immagine finale della sezione) insistono sull'aggravarsi della minaccia contro l'eroe e l'accelerazione verso la *climax* dei vv. 160-76, fino alla svolta finale dello scontro (v. 177 sgg.). Da un lato gli alleati di Fineo aumentano (contestando sia il *meritum* ottenuto da Perseo con la liberazione di Andromeda, e che Fineo stesso gli dovrà riconoscere al v. 220, sia la *fides*, il valore della promessa fatta dal padre: cfr. IV 702-5), dall'altro a fianco dell'eroe non resta che la famiglia regale, due donne e un vecchio (se *socer* ne suggerisce l'età, nella definizione *frustra pius* l'avverbio insiste sulla sua inutilità pratica, oltre a rinnovare dubbi sui vantaggi concreti forniti dalla *pietas*: cfr. la nota a 37 e Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 24, 11). Il loro contributo è puramente morale (*fauent*, come

fans di uno spettacolo: cfr. *OLD*, *s. u.* 3b), e anche le loro voci di lamento (insiste sul carattere «femminile» del gruppo anche *ululatus*, di norma in poesia detto di donne: III 179, 528, 706, ecc., e la nota di Pease 1935 a Virgilio, *Aen.* IV 667 *femineo ululatu*) sono simbolicamente sopraffatte dal suono della guerra, fragore di armi e gemiti di moribondi (la dimensione acustica è esaltata da una serie di figure di suono, come allitterazioni e la geminazione in cesura al v. 155 della cellula fonica *-mul mul-*). Dopo la sequenza analitica degli scontri individuali (vv. 47-148), lo sguardo torna ad allargarsi a una visione d'insieme (*atria complent* richiama l'inizio del libro, *atria complentur* del v. 3) che mostra l'eroe in difficoltà e giustificherà, dopo la sua prova di valore ai vv. 160-76, il ricorso all'arma totale.

155. *pollutos ... Penates*: sulle connotazioni sacrali del sostantivo, attive qui nella violenza dell'immagine, cfr. Casali 1995, p. 137. *Bellona*: è la dea romana della guerra (come si deduce dall'etimologia), corrispondente alla greca Enyo e in vario modo associata a Marte. La dea occupa un ruolo di rilievo nella rappresentazione dello scontro di Azio sullo scudo di Enea, dove appare in compagnia di Marte, delle *Dirae* e di Discordia (*cum sanguineo sequitur Bellona flagello*, *Aen.* VIII 703) schierata contro i nemici orientali di Roma (vv. 705-6 *omnis eo terrore Aegyptus et Indi, / omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei*); la sua presenza nel contesto di questa battaglia anti-orientale condotta da Perseo non sembra dunque immotivata. L'associazione col sangue è una costante della dea (Seneca, *Agam.* 82; Stazio, *Theb.* VII 73; IX 297; ecc.), ma, sulla scia di Virgilio, è significativa l'attribuzione a Bellona di un *flagellum* (Lucano, VII 568 *sanguineum ueluti quatiens Bellona flagellum*; Silio Italico, IV 439 *atro stimulat Bellona flagello*), la «frusta» che la assimila a una divinità furiale dalla tipica chioma anguicrinita (p. es. Stazio, *Theb.* VII 579 *uipereo ... flagello*; cfr. IV 492 con la nota di Rosati 2007, pp. 306-7). Questa assimilazione potrebbe essere stata facilitata dalla sua frequente associazione con Ma (dea della Cappadocia portata a Roma durante la prima guerra mitridatica, i cui sacerdoti praticavano forme di culto fanatico e cruento: ved. Smith 1913 a Tibullo, I 6, 43) e sarà ancora più esplicita in Avieno, *Periegesis* 1349 *uipereo late Bellona flagello* e Claudiano, *in Eutropium* II 111 *Illyricis pingues pectebat* (scil. *Bellona*) *stragibus hydros*. L'iconografia di Bellona come mostro meduseo, che sembra trovare qualche conferma in campo epigrafico (*CIL* I² 441), farebbe pensare a una connessione (familiare al lettore antico) di continuità fra l'azione di Bellona e quella di Medusa, spiegando qui la scelta di Ovidio.

157-9. *circueunt ... aures*: accerchiato e schiacciato dal numero dei nemici, Perseo si trova nella situazione dell'eroe epico in difficoltà

(p. es. Virgilio, *Aen.* IX 788 sgg.), cui seguiranno il riscatto e la vittoria finale, come segnalano la topica iperbole del *mille* (p. es. Omero, *Il.* VII 471; VIII 562; Virgilio, *Aen.* II 198; VI 110; VII 653 e 725; X 167 e 178) e l'altrettanto topica similitudine della grandine di frecce che lo bersaglia (Ennio, *Annales* 266 Skutsch; Virgilio, *Aen.* IX 668-71 e X 803 sgg.; altro in Baldo 1995, pp. 179-80). Al tempo stesso la geminazione *Phineus* ... *Phinea* isola l'antagonista con cui si preparano la resa dei conti e il duello risolutivo.

160-2. *applicat* ... *instantes*: per proteggersi le spalle, Perseo si addossa (quasi a suggerire l'idea del rapporto fra il marmo e il corpo umano, che lo scultore ne «estrae») a una grande colonna, da cui fronteggiare l'assalto dei nemici (l'idea della frontalità è importante in funzione dello sguardo di Medusa: cfr. IV 803 *in aduerso*). L'insolita specificazione *saxa columnae* rileva il materiale della colonna, come a metterlo in primo piano e preparare così progressivamente (cfr. vv. 170-3) la scena della pietrificazione (Fränkel 1945, p. 222 nt. 83). L'attenzione alle determinazioni spaziali (*terga*, *aduersa*, *uersus*, *sinistra*, *dextra*) è funzionale all'importanza del tema per il potere pietrificante della Gorgone, la cui vista dev'essere frontale.

163. *Chaonius* ... *Echemmon*: la nitida simmetria aurea del verso (aAcbB; un altro tipo a v. 286: sui vari tipi di *uersus aureus* cfr. Navarro Antolín 1996, pp. 201-2, con bibliografia) traduce graficamente l'idea dell'eroe al centro dei due opposti fronti d'attacco.

164-76. Lo scontro con gli ultimi due nemici che Perseo affronta con armi «tradizionali» è introdotto da un'ampia similitudine epica (genericamente modellata su Omero, *Il.* V 160-3, e ripresa da Seneca, *Thy.* 707-14). Dei due, Molpeo rimane solo ferito a una gamba, e si salva scappando (cioè nel modo meno verosimile: cfr. Bömer), mentre Echemmone muore non tanto, o non soltanto, per mano di Perseo quanto per una sorta di paradossale, involontario suicidio. Molpeo (un nome senza paralleli, che evoca la danza [gr. μολπή], e forse ha ironicamente a che fare con il fatto che viene colpito alle gambe) proviene dalla Commagene, regione del nord della Siria (cfr. Bömer; da escludere la Caonia dell'Epiro: i seguaci di Fineo sono tutti non-greci). Dalla Nabatea, regione dell'Arabia nord-occidentale (cfr. I 61, con la nota di Barchiesi 2005, p. 160), viene invece Echemmone, un nome già omerico (dal passo citato, *Il.* V 160), che nella foga dell'attacco provoca maldestramente il colpo che di riflesso lo ferisce alla gola e lo espone, tremante e inutilmente supplichevole, al colpo di grazia di Perseo.

165. *mugitibus armentorum*: lo sfondo bucolico della similitudine ha una cifra adeguata nella dieresi appunto bucolica, al cui effetto

d'eco contribuisce il ritmo rallentato della clausola spondiaca. Analogo procedimento a VII 114, un altro esametro spondiaco con dieresi bucolica, in contesto bucolico e tramato di allitterazioni ed effetti d'eco della cellula fonica base del *mu-gitus*: cfr. *puluereumque solum pede pulsauere bisulco / fumificisque locum mugitibus inpleuerunt*.

170. *alto ... collo*: l'inconsueta specificazione (il nesso è senza paralleli), oltre a rilevare la statura eroica di Perseo (cfr. anche vv. 184-5 *animi plenissima magni / pectora*), coglie l'intenzione di Echemmone di colpire mortalmente, all'altezza del collo (decapitare, come la Gorgone?), l'eroe. Nella sua inconsulta irruenza (*furit*) calcola male l'impiego della forza (la sua è una *uis consilii expers*, Orazio, *Carm.* III 4, 65, con Nisbet – Rudd 2004) e l'attacco si risolve, autolesionisticamente, in un colpo esattamente speculare a quello tentato (*in gutture*).

172. *percussae ... columnae*: il tipo di morte, che può apparire bizzarro (solo superficiale la somiglianza con XII 487-8 *plaga facit gemitus ut corpore marmoris icti, / fractaque dissiluit percusso lammina callo*, dove Latreo colpisce il corpo respingente e impenetrabile di Ceneo), ha qui una funzione di segnale: insinua l'idea che «la morte viene dal marmo», aprendo la strada a Medusa. Questo colpo-boomerang rivela qualche analogia con una diffusa serie di massime sul paradosso dell'essere colpiti dalla propria arma: cfr. Tosi 1991, p. 122.

175-6. *inertia ... bracchia*: diversamente dalla banale variante *inermia* (che esprimerebbe l'ovvia constatazione che ormai l'uomo è disarmato), *inertia* più che significare «senza armi» (Bömer) rileva l'inefficacia (sottolineata anche da *frustra*) di un gesto topico nelle richieste di clemenza (p. es. v. 215), ed è confermato da *inerti* del v. 225. Ma la lezione è sostenuta anche dai significativi paralleli virgiliani di *Aen.* X 595 e XI 414.

177-80. *Verum ... ora*: la schiacciante forza dei nemici sta per avere la meglio sullo strenuo ma solitario (o quasi) eroismo di Perseo, che si vede perciò costretto a ricorrere a un aiuto esterno. Ma oltre che obbligata (*cogitis*), la scelta è moralmente più accettabile perché è un aiuto tratto da un nemico già sconfitto dall'eroe, il quale ora ne sfrutta i vantaggi. L'invito rivolto a eventuali amici a voltarsi dall'altra parte è costruito su un gesto, l'*auertere uultus*, che solitamente equivale alla sconfessione dell'amicizia: cfr. S. Citroni Marchetti, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dall'esilio*, Firenze 2000, pp. 122-4. Un paradosso simmetrico a quello del trarre aiuto da un nemico, su cui cfr. anche IV 428 con Rosati 2007, p. 298, *ad loc.*

177. *uirtutem turbae*: l'opposizione fra l'eroe e la massa sembra ri-

flettere quella implicita nel codice aristocratico dell'epica, che celebra il valore dei leaders, proprio in opposizione alla massa dei senza nome (*turba* ha spesso connotazione spregiativa: cfr. *OLD*, *s. u.* 6).

181. *oracula*: la spavalda replica di Tescelo alle parole di Perseo si < spiega probabilmente meglio se si adotta questa lezione. Mentre *miracula*, accolta anche da Tarrant 2004, si limita a schernire il potere straordinario che, secondo Tescelo, Perseo attribuirebbe alla Gorgone (i cui effetti prodigiosi sono però ancora del tutto ignoti), *oracula* sembra più pungente, perché irride il linguaggio enigmatico dell'eroe, che prima formula il paradosso del trarre aiuto dai nemici (von Albrecht, in Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966), e poi fa seguire l'oscuro invito agli amici a guardare altrove. Al senso generale dell'espressione contribuisce anche il nome del personaggio, *Thescelus* (mai altrove): θέσκελος in greco significa sì qualcosa di «prodigioso, meraviglioso», ma in quanto ispirato da un dio (come l'etimologia sembra indicare: composto dalla radice di θεός, «dio» e da κέλομαι, «spingere, incitare» secondo Frisk 1960, p. 667; da κέλλω, «spingere [a terra]» o da κελεύω, «ordinare» secondo altri), e dunque sembra ben appropriato a un linguaggio oracolare (p. es. in Nonno, *Dion.* IX 60 è detto delle parole profetiche di Ermes, e a XL 503 di un racconto ugualmente profetico).

183. *haesit ... gestu*: la paralisi improvvisa che immobilizza la vitti- < ma (e fa suonare tragicamente ironico il *moueant* del v. 181) nel pieno del gesto (come rileva la puntigliosa esattezza di *nec citra ... nec ultra*) ne fa una statua (*signum de marmore*) che rappresenta lo σχῆμα del «lanciatore di giavellotto» (*iaculator*, o ἀκοντιστής). Si pensa naturalmente a modelli di statuaria atletica: per una visione d'insieme cfr. F. Rausa, *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Treviso-Roma 1994 (per l'iconografia specifica dell'ἀκοντιστής cfr. p. 95 e nt. 45, con bibliografia). La descrizione del criterio che ispira la metamorfosi ricorda quella relativa alle compagne di Ino, a IV 551-62, in partic. v. 560 *quo quaeque in gestu deprensa est, haesit in illo*.

184. *Ampyx*: la vittima successiva della Medusa (si chiama come un Lapita a XII 450 e come il padre dell'indovino Mopso, detto perciò *Ampycides*, cfr. XII 456 *Ampyciden Mopsum*) viene immobilizzata, mentre assale Perseo, nella plastica posa di un *gladiator* all'attacco. Un'altra statua di queste figure di combattenti i cui vari e diversi σχήματα sembrano quasi costituire il repertorio di un'officina di scultura.

184-5. *plenissima ... pectora*: ironico che l'immagine, usuale per descrivere l'invasamento profetico (cfr. Orazio, *Carm.* II 19, 6 con Nisbet – Hubbard 1978), sia qui riferita non ad Ampice padre di indovino, ma al suo avversario.

187-94. Ancora più arrogante è l'atteggiamento dell'egiziano Nileo, che già nel nome millanta una discendenza dal fiume Nilo, di cui ha fatto rappresentare come blasone sullo scudo le proverbiali sette foci (di un leggendario re Nileo, dal quale viceversa avrebbe tratto nome il fiume, prima chiamato Egitto, parla Diodoro Siculo, I 19, 4 e 63, 1). I fiumi sono in generale considerati divinità, e rappresentati con attributi divini, ma il prestigio del Nilo, il maggiore e il più antico di tutti i fiumi (cfr. l'inno edito da Cribiore 1995, v. 3), non ha uguali (cfr. Postl 1970, pp. 173-202); suoi figli erano ritenuti non solo altri fiumi (Cribiore 1995, v. 101) ma anche alcuni fra gli dèi principali (cfr. Cicerone, *Nat. deor.* III 42 e 54-6, con Pease 1958). Sul Nilo come simbolo della vittoria di Ottaviano ad Azio cfr. anche Virgilio, *Geor.* III 28-9 e *Aen.* VIII 711-3; Reed 2007, p. 57. Nella convinzione di avere già in mano la vita di Perseo, Nileo gli rivolge il topico invito a consolarsi per il fatto di morire per mano di un grande eroe (cfr. la nota a 70-3), e a tale scopo lo esorta a guardare lo scudo (*aspice*). Sarà invece lui (volgendo lo sguardo a Medusa) a compiere quel gesto che lo perde, e che lo immobilizza nell'atto di parlare, mentre magnifica una genealogia fittizia: lo immortala cioè nella posa-simbolo della sua verbosa alterigia.

187. *septemplice*: sul proprio scudo Nileo ha fatto rappresentare le <
famose sette bocche del Nilo (cfr. v. 324 *septem discretus in ostia*; I 422 *septemfluus*; II 255; IX 774; XV 753; Postl 1970, p. 213), il grande fiume da cui si vanta di discendere. L'effetto sul lettore è però sorprendente: l'epiteto epico *septemplex*, infatti, è regolarmente associato a un altro scudo, quello dell'Aiace omerico, noto per i suoi sette strati di pelle di bue: cfr. XIII 2 (= *Am.* I 7, 7) *clipei dominus septemplicis Aiax* (con Hopkinson 2000), sul modello di Virgilio, *Aen.* XII 925 *clipei extremos septemplicis orbis* (a sua volta verosimilmente coniato sull'omerico ἑπταβόειος, *Il.* VII 222 e 245); poi anche *Ilias Latina* 612; Valerio Flacco, VI 367, con Fucecchi 2006 (non connesso ad Aiace, ma come in Virgilio riferito a quel modello, Stazio, *Theb.* VII 310). In quest'unico caso l'epiteto, quasi segnale simbolico dell'eroismo epico, è spostato dal piano del materiale di cui lo scudo è fatto a quello del soggetto che vi è rappresentato (cioè dal senso proprio a quello metaforico di *textus* nello scudo virgiliano di Enea, *Aen.* VIII 625). Su tale spostamento, che è anche un rinvio dall'epica alla tragedia, potrebbe aver influito proprio il modello (eschileo ed euripideo) dei *sette* eroi argivi a Tebe, a cui questo tipo di descrizione sembra specificamente connesso (cfr. la nota successiva).

188. *ementitus erat*: probabilmente una traccia dello stereotipo, già greco (cfr. E. Hall, *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*, Oxford 1989, p. 123), che vede nell'Egitto una terra

di inganni e menzogne (p. es. Cicerone, *pro Rabirio* 35 *illinc omnes praestigiae, illinc, inquam, omnes fallaciae*; Properzio, III 11, 35 *dolis aptissima tellus*). L'uso da parte degli eroi dello scudo come emblema araldico, su cui rappresentare i propri antenati e le loro imprese in chiave celebrativa (ma anche intimidatoria verso i nemici), è attestato a partire dalla tragedia attica, anche se Fraenkel 1964, I, pp. 278-9 ne ipotizza la presenza nella *Tebaide* ciclica, che avrebbe influenzato i *Sette a Tebe* di Eschilo (vv. 375-692); come mezzo di caratterizzazione dei personaggi rimarrà tipico dell'epica fino alla tarda antichità. Un chiaro esempio nelle *Fenicie* di Euripide, dove alcuni eroi argivi imbracciano scudi che illustrano le imprese degli antenati (p. es. Partenopeo, v. 1107 sgg., o Ippomedonte, v. 1114 sgg.; mentre in Eschilo il nesso genealogico sembra assente). Sullo scudo euripideo di Adrasto (v. 1132 sgg.) è modellato quello di Aventino in Virgilio, *Aen.* VII 655-8 (*insigne paternum*), mentre al v. 792 Turno come Nileo esibisce sullo scudo un fiume suo antenato (*pater Inachus*). Il tratto di arroganza e vanità implicito nel messaggio iconico degli scudi eroici è già espressamente tematizzato in Eschilo (*Theb.* 387, 404, 551, 591, ecc.; cfr. anche Fraenkel 1964, I, p. 278) e in Euripide (*Phoen.* 1111-2), e doveva essere percepito come tipicamente epico (cfr. anche Micozzi 2007, p. 231). In generale, sull'uso e la documentazione soprattutto archeologica cfr. G.H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, «HSCPh» XIII 1902, pp. 61-127. Gli scambi di accuse di menzogne e le dispute di legittimità erano un fatto endemico ad Alessandria nella corte dei Tolemei, legato alla pratica dei matrimoni tra fratelli e sorelle (cfr. in generale P. Hardie, «JRS» XCVI 2006, pp. 25-41).

189. *argento ... auro*: la geminazione di *partim* in cesura seziona simmetricamente il verso 189 fra i due metalli diversi (ma entrambi nobili, come sempre in armature e manufatti artistici dell'epica) di cui si compone lo scudo; il loro contrasto cromatico sarà servito alla creazione di uno sfondo su cui far risaltare i singoli corsi d'acqua. Un procedimento simile al v. 567 *cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses* (Proserpina e la sua diversa sede nelle due metà dell'anno).

190. *primordia gentis*: l'espressione suona altezzosa, come conferma l'ironia di Elena nel replicare alle vanterie di Paride in *Her.* 17, 57-8 *i nunc et Phrygiae late primordia gentis / cumque suo Priamum Laomedonte refer*.

191-2. *solacia ... cecidisse*: sembra di cogliere un'eco delle parole di Enea a Lauso in *Aen.* X 829-30 *hoc tamen infelix miseram solabere mortem: / Aeneae magni dextra cadis*.

193-4. *uelle ... credas*: l'apostrofe al lettore-ascoltatore per rilevare la credibilità dell'illusione in cui viene coinvolto, è caratteristica delle ἐκφράσεις (cfr. Wheeler 1999, pp. 152-5; Harries 1990, p. 68), dove

si descrivono opere d'arte di cui si esalta la verosimiglianza, e dunque l'abilità tecnica dell'artista, ma non ha in sé molto senso se il *signum* è l'esito di una metamorfosi. Funziona in realtà come segnale dell'ingresso nello spazio ecfrastico, cioè nella galleria di statue che comincia ad affollare il palazzo reale.

195-9. Un altro seguace di Fineo, Erice, incita all'attacco i suoi alleati mettendo in dubbio la reale efficacia della Gorgone e attribuendo piuttosto a una *défaillance* psichica (*uitium animi*) la loro improvvisa immobilità. *Torpere* indica la paralisi della pietrificazione (come quella, metaforica, di Ecuba a XIII 540-1 *duroque simillima saxo / torpet*) ma sembra implicare, nelle intenzioni del parlante che sprona i compagni all'assalto (impugnando armi reali, contro quelle irrise come magiche del nemico: su *magicus* come «superstizioso» cfr. p. es. Orazio, *Ep.* II 2, 208 e Brink 1982, *ad loc.*), un'accusa alla loro codardia. Il verbo è in effetti frequente nel linguaggio moralistico per biasimare una vita infiacchita dal vizio e lontana dall'esercizio delle armi (p. es. Seneca, *Benef.* IV 13, 1 *animi marcentis oblectare torporem*; VII 2, 2 *animus inerti otio torpet*; *Dial.* I 4, 6 *qui nimia felicitate torpescunt*; Plinio il Giovane, *Panegyricus* 18, 3 *iidem ergo torpere militaria studia nec animos modo sed corpora ipsa languescere*), un cliché che qui sembra essere riecheggiato.

195. «*uitio*»*que*: su questo particolare stilema (il cosiddetto *-que* ovidiano, anche ai vv. 290, 514, VI 262 e altrove) nel passaggio fra discorso indiretto e diretto ved. Barchiesi 2002a, pp. 185-6 e 2005, p. 232 nota a I 753.

198. *incursurus erat*: la struttura perifrastica coglie l'attimo che separa l'intenzione del gesto (annunciato da *incurrite*: il verbo indica l'assalto in massa in Virgilio, *Aen.* II 409; XI 759, 834) dalla sua realizzazione in atto, e in quel minimo spazio temporale fissa la metamorfosi che cristallizza la tensione (*tenuit*, *immotus*, *mansit*) producendo un'*armata imago* (non casuale la posizione finale del sostantivo), la statua di un uomo in armi nello slancio dell'assalto. Forse proprio nel suo diventare un *immotus silex* va colto un nesso ironico con l'omonimo monte Erice in Sicilia (cfr. II 221), come a suggerire un destino implicito nel suo nome di uomo-pietra.

200-6. *hi* ... *ore*: il narratore prende posizione ancora più esplicitamente (cfr. la nota a 8-12) sulle ragioni e i torti dei due schieramenti, ma la premessa sembra servirgli per insinuare, con l'ingiusta punizione di Aconteo, ulteriori dubbi sulla teodicea e la *pietas* religiosa (cfr. già v. 37 *scelerato profuit ara*, con la nota relativa, e v. 152 *frustra pius*). La metamorfosi di un «soldato» di Perseo (in *miles* continua lo

slittamento progressivo verso il lessico militare, su cui cfr. già la nota a 149-56) è la condizione narrativamente necessaria a introdurre il motivo della «statua colpita», anche a prezzo di qualche incongruenza nei dettagli della vicenda (qui Perseo dispone di un seppur unico soldato, ma cfr. vv. 149 *omnibus unum* e 157 *unum ... mille*, e inoltre 180). Che questa sia l'unica funzione di tale metamorfosi sembra confermato da una narrazione insolitamente asciutta e priva di ogni caratterizzazione (v. 202). L'idea piacerà a Sidonio Apollinare, *Carmina* 15, 23-4 *hic Pallas Pallanta petit, cui Gorgone uisa / inuenit solidum iam lancea tarda cadauer*.

201. *Aconteus*: un nome parlante (dal greco ἀκοντίζω, «lanciare, colpire») adatto al contesto (anche in Virgilio, *Aen*. XI 612 e 615 con Horsfall 2003, *ad locc.*), e che già nel nome suggerisce lo σχῆμα che rappresenta.

203-6. *etiamnum uiuere ... mirantis*: l'illusione che il corpo di Aconteo sia vivo presuppone il *topos* ecfrastico della statua vivente (ma cfr. v. 194 *credas*, e la nota a 193-4), ed è al tempo stesso la premessa che giustifica il gesto paradossale che Astiage (un nome anch'esso orientale: cfr. Bömer) compie su di lui. Così come lo stupore di Astiage di fronte al «corpo di marmo» del nemico presuppone l'altro motivo ecfrastico dell'ammirazione-stupore di fronte all'opera d'arte (p. es. II 111; X 252; Virgilio, *Aen*. I 456; VIII 619 e 730). L'espressione sul volto di marmo di Astiage fa della sua la statua di uno spettatore colto nell'atto di ammirare un'altra statua (Hardie 2002b, pp. 180-1; su *uultus*, mobilità e sentimenti cfr. Bettini 2000, p. 322 sgg.). *dum stupet Astyages*: l'emistichio riflette ecoicamente (in un contesto semantico segnato dall'onomatopeico *tinnitibus*, su cui cfr. A. Traina, in *EV* V, p. 185, *s. u.* e percorso da effetti d'eco come *marmoreo ... ore*) il quasi identico *quem ratus Astyages* di due versi prima, suggerendo l'idea di un testo che «si pietrifica». Lo stupore di Astiage può anche essere quello del lettore epico, abituato a un uso di *tinnitus* in contesti di combattimenti «normali», cioè metallo contro metallo: cfr. Ennio, *Annales* 392 Skutsch *tinnit hastilibus umbo*; Virgilio, *Aen*. IX 808-9 *strepit adsiduo ... / tinnitu galea*.

207-8. *nomina ... dicere*: il gesto di riepilogazione narrativa (cfr. anche vv. 462-3 *quas dea per terras et quas errauerit undas / dicere longa mora est*; I 214-5 *longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum, / enumerare*; *Pont*. IV 16, 37-8 *cumque forent alii, quorum mihi cuncta referre / nomina longa mora est*) motiva l'inutilità di elencare nomi di personaggi comuni (*plebs*), e si collega all'impegno di lasciare *monumenta* di eroi (cfr. v. 227; l'epica, infatti, ha come oggetto le gesta dei capi, e lascia ben poco spazio all'uomo comune). Da ricordare anche, per il rifiuto di elencare i nomi dei combattenti, la critica di Euripide a

una convenzione epica, espressa per bocca di Teseo in *Supp.* 846 sgg., in cui l'eroe prega che non gli siano riferiti i nomi dei singoli combattenti, perché non è credibile che si possa vederli e prenderne nota nel mezzo della mischia (ved. anche *Phoen.* 751-2, che ha comunque come bersaglio l'uso del procedimento in Eschilo: cfr. Mastronarde 1994, *ad loc.*). Al tempo stesso la notazione del narratore media il passaggio alla scena finale dell'episodio, cioè al duello fra i due antagonisti.

208-9. *bis centum ... corpora ... bis centum ... corpora*: il testo «si irrigidisce» nella struttura parallelo-speculare dei due versi contigui, mimando iconicamente l'effetto pietrificante dell'occhio della Gorgone. I «duecento» corpi hanno popolato la galleria di statue in cui il palazzo di Cefeo si è trasformato, ne sono diventati l'arredo figurativo (come le grandi statue delle nazioni sottomesse che arredavano il teatro o la *porticus Pompei*, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XXXVI 41, con Corso 1988, e Svetonio, *Ner.* 46: sulla decorazione scultorea del complesso pompeiano è importante F. Coarelli, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma: dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma 1996, pp. 360-81; sul complesso in generale, ved. Kuttner 1999). Sulla funzione di Medusa nella formazione degli spazi urbanistici ved. Nonno, *Dion.* XLVII 559-63 «trasforma con l'occhio della Gorgone lo sguardo umano delle Bassaridi in un simulacro a loro immagine, da sé compiuto; adorna le tue strade della bellezza che riflette la pietra, costruendo per le piazze dell'Inaco svariate statue» (trad. D. Accorinti).

210. *iniusti ... belli*: vista ormai la sua causa senza speranze (*tum* < *denique* rileva spesso uno scarto nella narrazione, una svolta dopo l'accumularsi di una tensione: cfr. già v. 34; III 629; IV 519; V 471; VII 857; IX 60, ecc.), Fineo si pente di aver scatenato una «guerra ingiusta». Sul concetto di *bellum iustum*, che ha un ruolo rilevante nel pensiero politico-giuridico romano, cfr. S. Albert, *Bellum iustum. Die Theorie des «gerechten Krieges» und ihre praktische Bedeutung für die auswärtigen Auseinandersetzungen Roms in republikanischer Zeit*, Kallmünz 1980; M. Mantovani, *Bellum iustum. Die Idee des gerechten Krieges in der römischen Kaiserzeit*, Bern 1990. Sulla sua importanza nell'episodio cfr. Rosati 2008.

211. *quid agat?*: la movenza da stile indiretto libero (priva peraltro del tratto empatetico del virgiliano *heu, quid agat?* di *Aen.* IV 283 e XII 486, ripreso in *Fasti* III 609) rispecchia l'aporia dello sconfitto, che non vede altra via d'uscita se non implorare la clemenza del vincitore. *simulacra ... figuris*: Fineo vede solo statue, atteggiate in pose diverse (*figura* come «posture, pose, attitude», *OLD*, *s. u.* 4), senza un preciso ordine di linee o strutture plastiche. Ma *diuersa* indicherà anche la loro collocazione nello spazio, distribuite qua e là a occupare una reggia divenuta ormai una galleria di sculture, e probabilmente

insiste anche sulla diversità etnica dei tratti fisici e dell'abbigliamento, fissata nel marmo e nelle sue varietà cromatiche. Viene in mente, oltre alle statue raffiguranti le popolazioni sconfitte che dovevano decorare il Foro di Augusto (Kuttner 1995, p. 81, sulla base di Velleio, II 39, 2), soprattutto la *porticus ad nationes* di cui ci parla Servio, *ad Aen.* VIII 721, che Augusto avrebbe fatto costruire arricchendola di una serie di sculture rappresentanti le etnie sconfitte (cfr. R.R.R. Smith, *Simulacra Gentium: The Ethne from the Sebasteion at Aphrodisias*, «JRS» LXXVIII 1988, pp. 50-77, in partic. pp. 72-5, e *Roman portrait statuary from Aphrodisias*, Mainz am Rhein 2006; Kuttner 1995, pp. 73-86, sulle personificazioni dei popoli dell'impero).

212. *agnoscitque suos*: la «morte di pietra» (Pindaro, *Pyth.* 10, 48) non ha annullato l'identità dei compagni di Perseo: le statue conservano la loro individualità. La metamorfosi in pietra non è un ritorno al regno inanimato, dell'indistinzione primordiale (come le pietre di Deucalione), ma conserva la memoria dell'esistenza in forma umana (un *monimentum*). Probabilmente è implicito in questo motivo il fatto che il marmo in cui i compagni di Fineo sono tramutati non è necessariamente bianco, ma può esser colorato, il che rende più verosimile l'idea della somiglianza. I marmi colorati cominciarono a esser importati a Roma dopo la conquista dell'Oriente, e in particolare dell'Egitto, da cui in larga parte provenivano, e la loro diffusione ebbe un forte sviluppo in età augustea (Pensabene 2002, pp. 4 e 9). Nell'immagine si sospetta la parodia del buon generale romano che riconosce i suoi uomini.

213. *credens ... sibi*: Fineo non crede a sé stesso e ricorre al tatto per trovare conferma a quel che vede (proprio come farà Mida a XI 107-8 *pollicitique fidem tangendo singula temptat / uixque sibi credens*). *Sibi* è legato ἀπὸ κοινοῦ sia a *credens* sia a *proxima*.

214-5. *auertitur ... tendens*: vistosi abbandonato a sé stesso, Fineo «si volta» (come Perseo stesso aveva consigliato ai suoi amici: v. 179; l'attenzione alla direzione dello sguardo è essenziale in tutto l'episodio, e ancor più in questo momento cruciale) e dichiara la sua resa, tendendo le braccia verso Perseo (per il valore simbolico del gesto cfr. *Am.* I 2, 19-20 *en ego confiteor! tua sum noua praeda, Cupido; / porrigimus uictas ad tua iura manus*). Tiene però la testa all'indietro (*ita*, cioè mantenendo questa posizione: cfr. vv. 223-4), per evitare la vista fatale della Medusa, e la torsione del busto rende le braccia «oblique». La scena della dichiarazione di resa di Fineo (la stessa formula, in ambito erotico, di Ifi a XIV 718) sembra la melodrammatica parodia di quella di Turno in *Aen.* XII 930-2 *ille humilis supplex oculos dextramque precantem / protendens «equidem merui nec deprecor» inquit; / «utere sorte tua»*, e 936-8 *«uicisti et uictum tendere palmas / Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx, / ulterius ne tende odiis»*.

217. *quaecumque est*: questa è, pur dubitativamente (rispetto alla lezione alternativa *quaecumque ea*), la scelta testuale di Tarrant 2004, che confronta X 405 *propositique tenax, quodcumque est, orat*, e Virgilio, *Aen.* V 83 *nec tecum Ausonium, quicumque est, quaerere Thybrim*. L'espressione sembra in ogni caso voler esorcizzare il panico (cfr. *remoue* ... *tolle* ... *tolle*) indotto in Fineo dalla Medusa, terribile strumento di morte il cui potere appare inspiegabile (*tua monstra*); essa ha una funzione simile a quella che può avere *quidquid id est*, su cui cfr. Rosati 1996 a *Her.* 19, 203 (fuori strada M. Hendry, «Mnemosyne» XLIX 1996, pp. 188-91, il quale propone di emendare in *quacumque est/es*, che si riferirebbe alla collocazione della Medusa, o di Perseo stesso, nello spazio). Anche la neoconiazione *saxificus* (che, dopo *Ibis* 553, avrà una certa fortuna nella poesia neroniana e flavia) traduce la terrificante novità del fenomeno.

219. *pro coniuge*: Fineo rimuove il sospetto di aver agito per odio o brama di potere (*regni cupido/cupiditas* è lessico della storiografia), bensì per una ragione nobile, «per la sposa» (come Turno che *pacta* ... *furit pro coniuge*, XIV 451, con cui contrasta tuttavia 569-70 *nec iam dotalia regna, / nec sceptrum soceri, nec te, Lauinia uirgo*).

220. *causa* ... *nostra*: la puntigliosa precisazione di Fineo, che non rinuncia a sostenere le sue ragioni, riecheggia il linguaggio giuridico-diplomatico (cui rinvia anche il conclusivo, solenne imperativo futuro *sunto*): la valutazione delle *iustae causae* era infatti un elemento fondamentale del riconoscimento di *bellum iustum* (Cicerone, *Rep.* III 25 *illa iniusta bella sunt, quae sunt sine causa suscepta*), e Fineo rivendica la propria (cioè la priorità nella *fides*, cfr. la nota a 149-56, rispetto a Perseo, cui riconosce quella del *meritum*: cfr. vv. 14, 28 e 151, ma già IV 702).

221. *o fortissime*: l'opportunistico riconoscimento al valore dell'avversario (cfr. IV 769) troverà una replica sarcastica in *timidissime* del v. 224.

223-9. A Fineo che chiede solo la vita, e non osa guardarlo (a fronte di Turno *oculos dextramque precantem / protendens*, e che ammette le sue responsabilità: *equidem merui*, *Aen.* XII 930-1), Perseo risponde con finta, sprezzante generosità: la sua spada lo risparmierà. Anzi, il suo pavido attaccamento alla vita sarà gratificato da una forma di lunga permanenza in vita: resterà come *monimentum* nella reggia del mancato suocero (cfr. il *redde meis* di Turno, *Aen.* XII 936), a «consolare» con la sua immagine Andromeda. Costei, bisogna presumere (anche se di fatto seguirà Perseo ad Argo: v. 236), dalla perenne memoria della sua codardia, impressa nel marmo, trarrà motivo di soddisfazione per il destino che l'ha assegnata a Perseo (il motivo sembra

presupporre, e stravolgere, l'idea dell'immagine del consorte perduto coltivata da Laodamia o da Admeto: cfr. Hardie 2002b, p. 179). Le parole di Perseo rovesciano, paradossalmente, il gesto dell'autore epico che promette gloria imperitura alla virtù eroica.

224. *Perseus*: la correzione proposta da Bothe (1818), e accolta solo da Tarrant 2004, sembra in effetti imporsi: l'assenza di un soggetto espresso di *ait* sarebbe strana, mentre si spiega facilmente la supposta «attrazione» di *Perseus* nel vocativo *Phineu* dopo *timidissime* (la struttura del verso che ne risulta sarebbe così analoga a II 595).

225. *inerti*: per un codardo la vita è il dono più importante: questo il senso qui di *iners*, come nell'altrettanto sprezzante giudizio che Aiace dà di Ulisse (*seruauique animam ... inertem*, XIII 76), apostrofato anche lui come *timidissime* (XIII 115; cfr. anche *trepidum ... et inertia ... bracchia tendentem*, a V 175-6).

227. *mansura ... monimenta*: l'enigmatico sarcasmo di Perseo richiama l'esplicita minaccia di Giunone a IV 549-50 *faciam uos ipsas maxima ... / saeuitiae monimenta meae*: lo sconfitto diventa una statua, perpetua cioè la memoria (lo stesso nesso anche a I 159 e a X 725) di un evento che lo ha visto vittima di un atto di affermazione di potere del suo nemico (e dunque la statua-trofeo assume una sua precisa funzione politica). Su *monimentum* come testo scritto e come monumento plastico cfr. Fowler 2000, pp. 197-8. Nel quadro del dialogo col modello virgiliano dello scontro finale fra Enea e Turno, c'è un preciso rinvio al termine-chiave della vicenda (è la vista del balteo di Pallante, *saeui monimenta doloris*, *Aen.* XII 945, che induce Enea a uccidere Turno). E la scelta di Perseo, di una vendetta mascherata da clemenza, sembra un commento alla problematica decisione di Enea (oltre che, forse, a una contraddizione intrinseca alla stessa ideologia del regime augusteo, su cui cfr. Quint 1993, p. 78; Barchiesi 2002b).

230-1. *in partem ... ore*: in preda al panico, Fineo cerca di evitare la vista della Medusa, ma Perseo lo costringe a guardarla (sul patronimico cfr. IV 743): il collo torto all'indietro gli diventa di marmo, e così le lacrime che gli bagnano gli occhi (ma *umor* insiste sul dettaglio grafico, oltre che sulla loro consistenza fisica, di liquido che si fa pietra; cfr. anche *silicem sine sanguine*, v. 249). L'attenzione al dettaglio anatomico, alla dimensione psicologica e all'enfatica gestualità carica di *pathos* fa pensare al carattere barocco della scultura ellenistica.

235. *mansit*: non a caso l'ultima parola dell'episodio (segnale del lessico della continuità proprio di un *monimentum*), fissa nell'immobilità della statua i tratti che definiscono la codardia di Fineo (*timidum*, *supplex*, *summissae*, *obnoxia*).

236-41. Con una fortissima accelerazione narrativa (*uictor* ricapitola lo scontro con Fineo, ma anche il successo dell'impresa della Medusa) Ovidio trasferisce Perseo dalle coste della Libia ad Argo, sua patria (il secondo emistichio di 236 tornerà per il fratellastro Ercole a IX 103). Qui l'eroe (*Abantiades*, su cui cfr. la nota a 138, ne rileva la caratura epica) fa il suo ingresso trionfale e vendica il nonno Acrisio, vittima del fratello Preto che ne aveva usurpato (*male ceperat*) il trono (una versione attestata solo da Ovidio, ma in linea con un indizio fornito da Igino, *Fab.* 244; cfr. Gantz 1993, p. 310). Come altrove (cfr. anche vv. 8 e 200), il narratore assegna apertamente torti e ragioni ai suoi personaggi (*immeritus* allude all'ostilità di Acrisio per il piccolo Perseo: cfr. IV 613). Il gioco delle ripetizioni ai vv. 238-40 (*Proetum ... arma ... Proetus ... arces ... armorum ... arce*), che sembra opporre la forza delle armi di Preto a quella, ben più implacabile (come suggerisce la neoconiazione *colubrifer*), dello sguardo di Medusa, e soprattutto la disposizione aurea del v. 241 (abcAB) alla fine del periodo, suggeriscono un primo effetto di chiusura (cui si aggiungerà poi quello del v. 249 a completare l'impresa di Perseo). Contribuisce all'effetto anche *colubriferi ... monstri*, che richiama *uiperei ... monstri* di IV 615, il verso che introduceva la Medusa all'inizio del ciclo di Perseo.

237. *uindex ultorque*: la stessa associazione in *Am.* I 7, 9 *et, uindex in matre patris, malus ultor, Orestes*: McKeown 1989, *ad loc.* (con altre occorrenze) rileva una sostanziale sovrapposizione semantica dei due termini (nonostante Frontone, *de differentiis* 519 *ultio uindicat factum, uindicatio futura prohibet. ideo Mars ultor, non uindex dicitur*). Sul valore ideologico del lessico, che fa di Perseo un eroe depositario di valori specificamente romani (e soprattutto il vendicatore del diritto violato), cfr. Neschke 1982, pp. 84-6, e la nota a 138. Su un particolare riferimento all'ideologia augustea insiste Schmitzer 1990, p. 238 sgg.

238. *fratre ... fugato*: l'odio reciproco fra i gemelli Acrisio e Preto è proverbiale: Apollodoro, II 2, 1 [24] «quando erano ancora nel ventre materno, essi lottavano fra loro; cresciuti, si fecero guerra per il regno e in questa guerra furono i primi a inventare e usare gli scudi».

239. *Acrisioneas*: l'epiteto (poi in Columella e Silio Italico), che sancisce l'usurpazione di Preto, risale a Virgilio, *Aen.* VII 410 *Acrisioneis Danae fundasse colonis*, e sembra costruito sull'omerico Ἀκρισιώνη (cfr. la nota a 69-70).

241. *monstri*: ovvia come designazione di Medusa (cfr. già v. 216; IV 615 e 745), ma il nesso etimologico che lo riconduce a *moneo* (Festo, p. 122 Lindsay *ut Aelius Stilo interpretatur, a monendo dictum est, uelut monestrum. item Sinnius Capito, quod monstret futurum, et mo-*

neat uoluntatem deorum; Ernout – Meillet, *s. u.*; Maltby 1991, pp. 391-2) lo associa strettamente a *monimentum*, termine-chiave nel contesto, di cui Medusa funge di fatto da strumento (per il nesso mostro-memoria cfr. IV 615 *spolium memorabile monstri*).

242-9. L'ultimo breve capitolo della storia di Perseo e del suo trionfale ritorno in Grecia riguarda Polidette, il re di Serifo (l'isoletta delle Cicladi secondo Strabone, X 5, 10 «così pietrosa che i burloni dicono che è opera della Gorgone»), da dove l'impresa della Medusa aveva avuto origine (cfr. Rosati 2007, pp. 326-7 nota a IV 615-20). Lì verosimilmente, nella versione tradizionale (la cui struttura Ovidio sembra aver radicalmente modificato), la storia si concludeva con un banchetto in cui Perseo esibiva la testa della Gorgone trasformando in pietra Polidette e tutti i convitati (cfr. Bernardini 1971; vaga la versione di Apollodoro, II 4, 3 [45] «un giorno in cui Polidette aveva riunito i suoi amici, Perseo entrò nella reggia e mostrò loro la testa della Gorgone, dopo aver volto indietro la sua: essi guardarono e si trasformarono in pietra, ciascuno nella posizione in cui si trovava», e anche quella di Igino, *Fab.* 64, 4). La colpa principale di Polidette è qui indicata nell'ostinazione con cui rifiuta di riconoscere il valore di Perseo e delle sue imprese (forse da lui raccontate durante il banchetto): evidentemente prima Perseo narra la storia, e solo di fronte allo scetticismo (*fictam*) di Polidette esibisce la prova risolutiva. Un tema che è un ritorno all'inizio dell'episodio, alle figure di Acrisio (IV 610-1), di Atlante (IV 649-50) e dello stesso Fineo (V 11), e prosegue una linea di continuità centrata sul confronto fra dèi, o semidei, e umani, che va dal ciclo di Bacco nel libro III alle vicende di Niobe e Marsia nel VI.

244. *mollierant* ... *durus*: una coppia metaforica appropriata al contesto che la accoglie, e fa apparire quella di Polidette, che diventa *silex sine sanguine* (come le Pretidi a X 241-2 *sanguisque induruit oris, / in rigidum paruo silicem discrimine uersae*), una fine adeguata alla sua «durezza» interiore.

248. *parcite luminibus*: l'avvertimento (analogo a quello del v. 179) è evidentemente rivolto ai convitati ospiti di Polidette, che deve subire una punizione mirata (*tibi*) per le sue colpe individuali (secondo uno schema ricorrente che oppone il singolo, di solito un potente miscredente e aggressivo, a una comunità mite e timorata: cfr. Rosati 2007, p. 245 nota a IV 1).

248-9. *ora* ... *ore*: la conclusione della storia è racchiusa nel confronto fra due «facce», quella del re e quella di Medusa, che rende l'al-

tra di pietra (la tecnica della ripetizione replica qui, alla fine della storia e come a suo emblema, l'idea della realtà riprodotta nel marmo).

250-4. Questo breve raccordo sposta il fuoco della narrazione, attraverso i movimenti di Minerva, sul prossimo scenario del poema, il monte Elicona in Beozia, sede delle Muse. La dea ha accompagnato Perseo fino a Serifo, vale a dire lo ha seguito per tutto il ciclo delle sue imprese (alla fine delle quali, secondo il mito, egli le consegnava la testa di Medusa da collocare nella sua egida: cfr. Rosati 2007, pp. 353-4 nota a IV 802-3). Dall'isoletta delle Cicladi ora Minerva, sorvolando verso nord-ovest l'Egeo (dove si lascia sulla destra Citno e Giaro) e poi l'Attica, fa rotta su Tebe scegliendo la via più breve (diversamente dal movimento erratico di Perseo a IV 621-6): una sorta di percorso a ritroso, dopo la fine del ciclo tebano nel libro IV, che, facendo perno su Minerva e i suoi movimenti, prima sposta il fuoco narrativo sull'Elicona e poi, nel libro VI, sulla Lidia e le coste asiatiche.

250. *Hactenus*: è il segnale dello stacco e della svolta impressa al racconto; cfr. la nota a 642. *aurigenae*: è solenne epiteto epicheggiante, coniato da Ovidio su calco del greco χρυσόγονος, che Eschilo, *Pers.* 79 usava proprio in riferimento a Perseo; tornerà solo in Sidonio Apollinare, *Carmina* 6, 14. *Tritonia*: cfr. la nota a VI 1-2.

251. *caua* ... *nube*: l'immagine della nuvola di cui gli dèi si servono per nascondersi ai mortali, o nascondere loro stessi, è topica dell'epica (Omero, *Il.* XX 444; Virgilio, *Aen.* I 516; V 810; ecc.; cfr. anche *Met.* V 621-2 e VI 217), ma nello stesso proemio della *Teogonia* esiodea (v. 9), qui attivo, le Muse compaiono «nascoste da molta nebbia» (κεκαλυμμέναι ἠέρι πολλῇ).

254. *uirgineumque Helicona*: il monte Elicona, nella parte occidentale della Beozia (che separa dalla Focide), dista circa venti-trenta chilometri da Tebe (cfr. Bömer). A partire dal proemio della *Teogonia* di Esiodo, richiamato a sua volta da Callimaco in quello degli *Aitia*, è tradizionalmente la sede delle Muse, le nove sorelle vergini (il nesso *uirgineus Helicon* già a II 219, ma qui l'epiteto trova una motivazione nel contesto: cfr. anche v. 274 e la successiva storia di Pireneo), anche se Omero le diceva «olimpie» e presso il monte Olimpo, sede degli dèi, sono spesso collocate, precisamente nella Pieria, loro regione di nascita (così Esiodo, *Theog.* 53-4). Figlie di Zeus e Mnemosine (*Mnemonides*, vv. 268 e 280; già Esiodo, *Theog.* 53-79), e perciò per parte paterna sorelle anche di Minerva, sono le dee della memoria che i poeti (come farà Orfeo a X 148-9), fin da Omero, invocano nei proemi per averne ispirazione e informazioni; mentre

nelle *Metamorfosi*, provocatoriamente, l'invocazione è presente solo in posizione finale, a XV 622-3 (cfr. Barchiesi 1991, p. 5; S.M. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's* Metamorphoses, Tübingen 2000, pp. 131-2). Assenti dunque nel proemio, le Muse compaiono qui per la prima volta nel poema, e occupano la scena come protagoniste di una gara di supremazia artistica. Il canto di Calliope, la maggiore delle Muse e figura-simbolo di autocoscienza letteraria, è la prima *performance* «professionale» del poema: in questo contesto non stupisce che la complessità della tecnica narrativa raggiunga i suoi massimi livelli (vi corrisponderà, alla fine della seconda pentade, l'ampia sezione affidata alla voce del poeta Orfeo, figlio di Calliope).

255. *doctas ... sorores*: la *doctrina* (sul nesso *doctae sorores* cfr. M. Citroni, *M.V. Martialis Epigrammaton liber primus*, Firenze 1975, a Marziale, I 70, 15; cfr. anche Catullo, 65, 2 *doctis ... uirginibus*, con W. Kroll, *C. Valerius Catullus*, Stuttgart 1965, *ad loc.*), prerogativa canonica delle Muse, qui è specificamente rimotivata dal contesto eziologico.

256. *noui fontis*: l'eziologia della fonte Ippocrene, simbolo della produzione poetica, funge da nesso narrativo che motiva la curiosità di Minerva e il suo viaggio da turista fino all'Elicona. Il circolare di informazioni, voci, dicerie, commenti (*fama ... ad aures*) agisce nel poema da motore della narrazione, capace di attivare sempre nuovi racconti (qui la spinta è nel desiderio di Minerva di «vedere» anche questo miracolo, dopo aver «visto» la nascita di Pegaso).

257. *dura ... rupit*: dell'opposizione con la formulazione di *Fasti* III 458 (*leuis*) Hinds 1987, pp. 21-4 dà una lettura metapoetica, in chiave di genere letterario. *Medusaei ... praepetis*: una variazione, ma certo in tono non così sostenuto (*Gorgonei ... equi*), in *Fasti* III 450, dove la storia è richiamata nel racconto del catasterismo di Pegaso: *creditur hic caesae grauida ceruice Medusae / sanguine respersis prosiluisse iubis. / huic supra nubes et subter sidera lapso / caelum pro terra, pro pede pinna fuit; / iamque indignanti noua frena receperat ore / cum leuis Aonias ungula fodit aquas. / nunc fruitur caelo* (vv. 451-7).

259. *uidi ... nasci*: sembra implicare, benché Perseo abbia accuratamente taciuto la circostanza (ved. IV 784-6 con Rosati 2007, pp. 348-9 nota a IV 783), che la dea fosse presente alla decapitazione di Medusa (dal cui fiotto di sangue nacquero miracolosamente il cavallo alato Pegaso e Crisaore). Nella smentita c'è un ulteriore indizio della versione reticente fornita da Perseo, e un rinvio alla tradizione che voleva la dea partecipe e decisiva nell'impresa.

260-8. A dare il benvenuto alla dea è la Musa Urania, che conferma l'origine di Ippocrene da Pegaso e accompagna Minerva a visitare la

fonte (che è recente, *nouus*, perché scaturita nel breve tempo di vita di Pegaso, e dunque durante il viaggio di ritorno di Perseo dall'impresa della Medusa). A rigore, quindi, nell'universo diegetico del poema (se si esclude il cantore nella reggia di Cefeo) la poesia nasce con la fonte di Pegaso (cioè con la decapitazione di Medusa, nel libro IV), e la competizione contro le Pieridi è la prova che sancisce e legittima la supremazia delle Muse. Alla replica di Minerva, e al suo apprezzamento sulla vita felice delle Muse (un vero μακαρισμός, cui si può accostare la *laudatio loci* di Diana a II 457-8), fa seguito l'intervento di un'altra Musa (non indicata per nome) che lamenta la loro vulnerabilità e racconta un pericolo da cui esse sono appena scampate. L'anonimato di questa Musa, posto che i vari nomi differenziano ognuna di loro per caratteristiche e funzioni (cfr. Diodoro, IV 7, 4; Properzio, III 3, 33 *diuersae ... nouem sortitae iura Puellae*, con Fedeli 1985), intende probabilmente fare di lei una rappresentante e portavoce dell'intero gruppo (oltre a essere un preciso rimando allusivo: cfr. sotto).

260. *Vranie*: è la sola Musa qui menzionata oltre a Calliope (v. 339): il suo nome richiama il cielo, e perciò è la Musa dell'astronomia (cfr. Cicerone, *Diu.* I 17); ma qui è stato colto (Hinds 1987, pp. 15-6) anche un puntuale rinvio ad Arato, il poeta ellenistico il cui modello è specificamente implicato (cfr. sotto). Urania ha un suo spazio come narratrice-informatrice in *Fasti* V 55-78: introdotta dallo stesso emistichio *excipit Vranie*, anche lì sarà seguita da Calliope. Le altre, anch'esse dai nomi parlanti, sono Clio, Euterpe, Talia, Melpomene, Tersicore, Erato e Polimnia. Quello della Musa-informatrice è un ruolo che rimanda proprio ai *Fasti* (la geminazione di *est* in cesura del v. 262 sembra un indizio del suo puntiglio documentario), dai quali sembra tratta questa breve sezione così dichiaratamente eziologica (cfr. v. 262 *origo*, con Hinds 1987, pp. 4-6). All'inizio del libro V dei *Fasti* c'è infatti un'analoga richiesta di informazione alle Muse (sull'origine del nome «maggio») invocate in quanto abitanti la fonte Ippocrene: *dicite, quae fontes Aganippidos Hippocrenes, / grata Medusaei signa, tenetis, equi* (vv. 7-8).

262. *Pegasus*: il suo stesso nome lo associa alla «fonte» (gr. πηγή), «perché nacque presso le sorgenti dell'Oceano» (Esiodo, *Theog.* 282; Hinds 1987, p. 136 nt. 9); quella invece che con un colpo di zoccolo il cavallo alato avrebbe fatto scaturire sull'Elicona è Ippocrene («fonte del cavallo», oggi Kriopigadhi, presso la vetta orientale del monte), la cui etimologia viene dottamente suggerita (cfr. anche v. 312 *fonte Medusaeo*). Il nesso *pedis ictibus* (v. 264), in cui è stato colto un gioco di parole sul «piede» come unità ritmica del verso poetico (Hinds 1987,

pp. 16-8), ritorna in Germanico, *Aratea* 218-22 *Gorgonis hic proles; in Pierio Helicone, / uertice cum summo nondum decurreret unda, / Musaeos fontis dextri pedis ictibus hausit. / inde liquor genitus nomen tenet: Hippocrenen / fontes nomen habent.* Il passo, oltre ad alludere a Ovidio, conferma che questi a sua volta richiamava il testo-modello tradotto da Germanico, i *Fenomeni* di Arato, vv. 219-20 (Hinds 1987, pp. 6-8). Un analogo valore metapoetico, in questo contesto così «professionale», Hinds 1987, pp. 18-21 indica in *deduxit*, verbo notoriamente cruciale in ambito estetico-letterario (cfr. IV 36 e Rosati 1999, p. 245; per l'espressione cfr. *Trist.* III 7, 15 *hoc ego Pegasidas deduxi primus ad undas*).

263. *latices ... sacros*: la sacralità dell'acqua di Ippocrene in quanto fonte di ispirazione poetica è motivo tradizionale, legato alla fortuna di questa simbologia «acquatica», di matrice esiodea (*Theog.* 5-6), in Callimaco e nei suoi continuatori romani: cfr. Kambylis 1965, pp. 23-30; Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 26, 6.

265-6. *siluarum ... herbas*: boschi secolari, grotte e prati fioriti sono elementi fissi dello scenario in cui sono rappresentate le Muse e l'attività poetica: cfr., p. es., Lucrezio, I 926-30 (= IV 1-5); Orazio, *Carm.* I 26, 6-9 e III 4, 6-8; Properzio, III 1, 1-6; Ovidio, *Am.* III 1, 1-4; Manilio, II 53-4, ecc. Un dettaglio espressivo prezioso, amato dai neoterici *cantores Euphorionis* (Cicerone, *Ad Att.* VII 2, 1; cfr. Lyne 1978, p. 15), è l'esametro spondiaco (v. 265), che rende espressivamente l'ammirato soffermarsi dello sguardo della dea (così Catullo, 64, 15 *Nereides admirantes*). Qui, però, questo topico *locus amoenus* «letterario» (per l'immagine dell'*antiqua silua* cfr. Hinds 1998, pp. 11-4) fa anche da sfondo alla scena di (tentata) violenza che verrà narrata ai vv. 273-93 (secondo uno schema che sarà ripreso per lo stupro di Proserpina ai vv. 385-95).

268. *Mnemonidas*: cfr. anche v. 280 *Mnemonides*: si tratta di coniazione ovidiana (propriamente un matronimico, dalla dea comunemente chiamata Mnemosine, figlia di Crono) che resterà *hapax*; per questo tipo di epiteti femminili alla greca in *-is*, *-idis/os* cfr. Kenney 2002, pp. 68-9. *una sororum*: una chiara citazione virgiliana (*Ecl.* 6, 65), che racchiude importanti implicazioni letterarie: cfr. le note a 270 e a 333 (*Aonides*).

269. *opera ad maiora*: il motivo «se non avessi dovuto dedicarti a occupazioni più importanti saresti stata/o un artista» ha un nitido parallelo in *Pont.* IV 8, 69-70 *quod nisi te nomen tantum ad maiora uocasset, / gloria Pieridum summa futurus eras* (nell'epistola di Ovidio esule a Germanico, principe e poeta di fatto). L'elogio delle capacità artistiche del sovrano, che ha le sue radici nelle celebrazioni ellenistiche di alcuni monarchi, sarà poi tipico della panegiristica d'età impe-

riale: cfr., p. es., rivolto a Domiziano (che non a caso avrà come sua divinità-simbolo Minerva, dea della guerra e delle arti insieme), Stazio, *Ach.* I 14 sgg. *at tu, quem longe primum stupet Itala uirtus / Graiaque, cui geminae florent uatumque ducumque / certatim laurus – olim dolet altera uinci*; cfr. Galasso 1995, p. 401; Curtius 1992, pp. 199-200. La funzione encomiastica del motivo è evidente, perché riconosce alla dea (o all'imperatore) la capacità di apprezzare il valore dell'arte, ma al tempo stesso è un'occasione per cercarne la complicità professionale e ottenerne la protezione.

270. *chori ... nostri*: il greco χορός, che esprime l'idea dell'armonia di un gruppo divino o umano spesso impegnato nella danza e/o nel canto, in poesia latina è applicato per la prima volta alle Muse in Virgilio, *Ecl.* 6, 66, nella scena (modellata su Esiodo, *Theog.* 22 sgg.) dell'iniziazione poetica di Gallo, anche lui come Minerva accolto nel gruppo da *una sororum* (v. 65; cfr. la nota a 332-40). Colpisce anche la particolare concentrazione nell'episodio, il primo nel poema di poesia professionale e denso di memorie poetiche, di indizi (segnalati soprattutto da Barchiesi 2002b, p. 194) che rinviano alla presenza del poeta, l'archegeta dell'elegia latina e già assunto da Virgilio in un ruolo poetologico (ved. soprattutto la lettura della decima ecloga data da Conte 1984, cap. I = 1986, cap. III): cfr. vv. 312 *Hyantea Aganippe*, 333 *Aonides*, 345 *carmina digna*, 440-1 *non ... Aurora ... non Hesperus*, 676 *nemorum conuicia*, con le note relative.

271-4. *uera ... mentes*: la Musa riconosce che la loro condizione è felice, ma insiste sulla necessità della sicurezza (un presupposto indispensabile per l'attività artistica, e tema esiodeo già oggetto di Orazio, *Carm.* III 4, 37-80, che associa strettamente Muse e ordine sociale): le loro «menti di vergini» sono timorose di tutto. La verginità delle Muse è un dato tradizionale, risalente almeno a Pindaro («perché si pensa che le virtù legate alla educazione siano incorrotte», Diodoro, IV 7, 3; trad. I. Labriola): cfr. p. es. *Ars* III 168 *uirgineum ... chorum* e Properzio, II 30b, 33-4 che glossa ironicamente l'antonomasia: *nec tu Virginibus reuerentia moueris ora: / hic quoque non nescit quid sit amare chorus* (con Fedeli 2005, *ad loc.*). In effetti, oltre al caso di Eagro cui rinvia Properzio (v. 35), sono diverse le Muse cui viene attribuita una maternità (cfr. Apollodoro, I 3, 2-4 [14-8]). Va da sé che qui l'insistenza sul tema, e il racconto della tentata violenza sessuale da parte di Pireneo, sono particolarmente mirati al destinatario: è noto quanto Minerva, la *bellica uirgo* (IV 754), sia refrattaria al sesso (cfr. anche Rosati 2007, p. 352 nota a IV 799-800). L'enfasi sul grado eccezionale di protervia nella colpa ricorda il tono indignato di Giove che racconta la storia, anch'essa recente (I 164), della violenza tentata contro di lui da Licaone e la conseguente decisione di annien-

tare il genere umano ormai irrimediabilmente corrotto (I 187 sgg.). Sul tema della violenza sessuale, in questo libro e nel poema ovidiano, cfr. almeno H. Parry, *Violence in a Pastoral Setting*, «TAPhA» XCV 1964, pp. 268-82; Segal 1969; Curran 1978; Joplin 1991; Richlin 1992; Segal 2005; Salzman-Mitchell 2005.

274-93. *Il tentato assalto di Pireneo alle Muse.* Della storia del tentato stupro di Pireneo a danno delle Muse, così come del suo protagonista, non abbiamo altre testimonianze. La vicenda è da accostare ai miti di tentata violenza contro dee singole, come p. es. Issione nei confronti di Giunone (cfr. IV 461) o Orione e Tizio rispettivamente contro Diana e Latona (cfr. Orazio, *Carm.* III 4, 70-1 e 77, con Nisbet – Rudd 2004; Scarpi 1996, p. 448 a Apollodoro, I 6, 2 [36]), oppure in gruppo, come lo stesso Orione contro le Pleiadi (Pindaro, fr. 74 Maehler; il tentativo riguarda solo la loro madre Plione secondo Igino, *Astronomica* II 21, 4; sulle varianti della leggenda cfr. Gantz 1993, pp. 213-4); per altri esempi di stupro fallito cfr. Doblhofer 1994, pp. 88-90. Ma forse c'è un nesso specifico con l'idea di «stupro delle Muse», come p. es. quello subito da Calliope a opera del trace Eagro (cfr. Properzio, II 30, 35, con Fedeli 2005), mentre l'ambizione di unirsi sessualmente alle Muse è condivisa dal cantore Tamiri, anche lui trace, che lo indica come premio in caso di sua vittoria nella sfida in cui si cimenta con loro (cfr. la nota a 294-678). Per altri versi la storia presenta vistose analogie con quella di Dedalo, l'artefice-artista che viene imprigionato da Minosse nel labirinto e che riesce a fuggirne mediante il volo (in Ovidio cfr. *Met.* VIII 183-235 e *Ars* II 21-98). Naturalmente la capacità di volare come attributo delle Muse (per quanto non attestato nella tradizione figurativa: cfr. *LIMC* VI 1, 1992, pp. 657-81) è topica (Pindaro, *Isth.* 1, 64-5; Bacchilide, fr. 20b 3-4; Archiloco, 181, 11 West) e connessa all'antica e fortunata metafora, legata soprattutto a Pindaro, del «volo» della poesia (ampia documentazione in Sharrock 1994, pp. 96-126; P. Boitani, *Parole alate*, Milano 2004); ma si pensi anche alla teoria dell'anima «alata» nel *Fedro* platonico. Al riguardo cfr., p. es., Orazio, *Carm.* IV 2, 1-4 *Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pinnis, uitreo daturus / nomina ponto* (dove è notevole l'immagine della caduta di chi, senza esserlo, vuole imitare il vero poeta) e l'Anonimo *Del Sublime* 15, 4 (l'anima del poeta); Leach 1974, pp. 112-3; A. Deremetz, *Le miroir des Muses*, Villeneuve d'Ascq 1995, p. 402 sgg. D'altra parte l'idea della vittima femminile che riesce a sottrarsi a un assalto sessuale ricorrendo al volo richiama una scena degli *Uccelli* di Aristofane (in partic. vv. 1205 e 1253-6) in cui si accenna a tentativi di violenza a danno di Iride, la quale li eluderebbe sottraendosi in volo

ai suoi aggressori (cfr., anche per rinvii a documentazione figurata, Dunbar 1995, pp. 613-4 che ipotizza uno o più drammi satireschi sul soggetto). I cenni di Aristofane, soprattutto a v. 1251 sgg., dove si menziona espressamente Porfirione, il re dei Giganti (Pindaro, *Pyth.* 8, 17), potrebbero però anche alludere in modo specifico a un episodio della Gigantomachia (mito centrale negli *Uccelli*: cfr. Dunbar 1995, pp. 7-9), dove l'assalto sessuale contro alcune dee doveva avere un suo spazio rilevante: oltre ad Apollodoro, I 6, 2 [36], e Igino, *Fab.* 28, 3 cfr. p. es. Claudiano, *Carmina minora* 53, 40-1 *hic sibi promittit Venerem speratque Dianae / coniugium castamque cupit uiolare Mineruam* e Nonno, *Dion.* II 305 sgg.; XLVIII 20-2. L'assalto di Pireneo alle Muse divine sarebbe allora in questo senso un'anticipazione dell'attacco portato loro dalle Pieridi, ed entrambi appaiono come una replica della Gigantomachia stessa.

274. *dirus ... Pyreneus*: il nome sembra evocare il fuoco (gr. πῦρ) < della passione erotica e l'incontinenza sessuale attribuita ai Traci (cfr. VI 459-60 *pronumque genus regionibus illis / in Venerem est; flagrat uitio gentis*) e associata in particolare alla figura del tiranno (cfr. la nota a VI 458-60); oppure suggerire l'idea di «selvaggio» associata al nome di Pirene/Pirenei (Seneca, *Phdr.* 69 *ferocis iuga Pyrenes*; Silio Italico, IX 229-30 *horrida ... Pyrene*; XVII 641 *fera Pyrene*), a sua volta ricondotto, secondo un'etimologia risalente a Posidonio, allo stesso sema del «fuoco» (cfr. Diodoro, V 35, 2 e Strabone, III 2, 9). Di origine trace è anche il cantore Tamiri, il quale sfidò le Muse stabilendo che «se fosse risultato migliore, avrebbe fatto l'amore con tutte» (Apollodoro, I 3, 3 [17]), e proprio alla sfrenatezza sessuale tipica dei Traci, fra i quali «è costume che un solo uomo si unisca con molte donne», veniva fatta risalire questa sua ambizione (così lo scolio a pseudo-Euripide, *Rh.* 916: cfr. H. Rabe, «RhM» LXIII 1908, p. 420). È notevole inoltre che proprio sulla strada che portava le Muse a gareggiare con Tamiri una di loro fu violata dal fiume trace Strimone, diventando madre di Reso, primo re della Tracia (pseudo-Euripide, *Rh.* 919 sgg.). Sull'epiteto *dirus*, «così pregno di risonanze sinistre da giungere a designare l'innaturale e l'inumano», cfr. Traina 1981, pp. 11-34 e in *EV* II, pp. 94-5, *s. u.*

276. *Daulida Threicio*: questa coppia di toponimo ed etnonimo è < specifica di un altro famoso mito di violenza sessuale ambientato nella stessa regione, quello del brutale Tereo che sarà narrato nel libro seguente, VI 424 sgg., e che viene spesso così evocato: cfr. Ovidio, *Her.* 15, 154 *Ismarium Daulias*; *Consolatio ad Liuiam* 98 *Threicium Daulias*; pseudo-Seneca, *Herc. Oet.* 192-3 *Daulias ... Ismaria.* Anche il gesto di Pireneo che, per impedire la fuga delle vittime, *claudit sua*

tecta (v. 287) è simile a quello di Tereo di fronte a Filomela (VI 521 sgg. *in stabula alta trahit ... includit*). Ma i due personaggi finiscono quasi per sovrapporsi, perché oltre a rivelare un *ethos* dai tratti identici condividono la stessa matrice etnica di cui sono espressione (Tucidide, II 29, 3, in linea con altre fonti, attribuisce loro addirittura la stessa terra, perché Tereo «abitava in Daulia, città della terra ora chiamata Focide [cfr. *Phocea ... rura*] e allora abitata dai Traci, e fu in questa terra che le donne commisero il misfatto relativo a Iti»: cfr. Fantasia 2003, *ad loc.*; doveva del resto essere questa l'ambientazione originale del mito: cfr. Galasso 2000, p. 1048). Oltre all'incontinenza sessuale, già in sé tratto tirannico, entrambi adottano un comportamento falsamente pio (cfr. v. 279 *fallaci ... uultu* e VI 461-82, in partic. 473-4) per poi rivelarsi despoti spietati e brutali (vv. 274 *dirus* e 277 *ferox iniustaque*; VI 549 *feri ... tyranni*; 581 *saeui ... tyranni*). Nel tiranno *dirus* che ha occupato una terra non sua e vi esercita un potere ingiusto (*iniustum regnum*) sembra potersi cogliere un tratto che assimila Pireneo alla figura di Tarquinio il Superbo (cfr. *Fasti* II 698-9 *uir iniustus, fortis ad arma tamen. / ceperat hic alias, alias euerterat urbes*; cfr. anche v. 718 *dire Superbe*), con il quale a sua volta il personaggio di Tereo mostra spiccate analogie (cfr. la nota a VI 424-674).

278. *templa ... Parnasia*: le Muse si recano dall'Elicona al Parnaso, il monte della Focide (cfr. I 317) alle cui pendici si trovava Delfi, sede del celebre santuario di Apollo, il dio Musagete, e dunque naturale luogo di riferimento delle Muse stesse. Al Parnaso esse vengono associate a partire da Ennio, se è vero che questi vi avrebbe ambientato il sogno della sua iniziazione poetica (secondo la nota dello scoliasta a Persio, *Choliambi* 2: ma cfr. Kißel 1990, pp. 79-81 e F. Bellandi, *Persio*, Bologna 1988, pp. 86-7 nt. 120), cioè l'esperienza che il modello Esiodo aveva collocato sull'Elicona (cfr. Kambylis 1965, pp. 198-201); cfr. comunque Virgilio, *Geor.* III 291-2.

280. *cognorat enim*: l'inciso del narratore, inframmezzato al discorso diretto del personaggio (cfr. anche v. 282 *imber erat*), accompagna le parole di quest'ultimo servendosene per ricostruire, a beneficio di chi ascolta (Minerva), la cornice in cui la storia si colloca.

282-3. *subiere ... superi*: affettando modestia, il subdolo Pireneo si appella alla ϑεοξενία, l'ospitalità umile offerta da poveri mortali a dèi o semidei, come in Callimaco quella di Molorco a Ercole (*Aitia* III, frr. 54-9 Pfeiffer) e di Ecale a Teseo (frr. 27-39 Hollis), o in Virgilio quella di Evandro a Enea (*Aen.* VIII 359 sgg.) e nello stesso poema ovidiano nella storia di Filemone e Bauci (VIII 626-724): sul tema cfr. Hollis 1990, pp. 341-54. L'immagine dei *superi* che *subiere* (il verbo è ripreso dalle parole di Evandro in Virgilio, *Aen.* VIII 362-3 *haec ... limina uictor / Alcides subiit*) disegna un movimento dall'alto verso

il basso, che traduce graficamente l'idea dei celesti che «si abbassano» al livello dei mortali più umili e delle loro case (cfr. anche *Fasti* V 505 e Silio Italico, VII 173).

283. *tempore*: riprende *graue sidus et imbrem*, cioè il temporale che giustifica l'offerta dell'ospitalità. Il motivo è ripreso dall'*Ecale* di Callimaco (frr. 18-9 Hollis, e quindi il richiamo esplicito al *topos* della θεοξενία funge da didascalia di rinvio al testo-modello greco), dove la modesta casetta di Ecale offriva riparo a Teseo sorpreso da un violento temporale nel suo cammino verso Maratona.

286. *fusca ... caelo*: la piana simmetria del verso aureo (abcAB) sembra suggerire l'armonia tranquilla (cui fa da sfondo il ritorno del bel tempo dopo la pioggia) che sarà turbata dall'assalto di Pireneo.

289-93. *ipse ... tinctam*: Pireneo vuole imitare il volo delle Muse, ma, come il poeta incapace nella famosa immagine di Orazio, *Carm.* IV 2, 1-4, cade e muore macchiando la terra del suo sangue (il nesso *scelerato sanguine* rinvia alla fine dell'*Eneide* [XII 949], dove designa la colpa che condanna Turno alla morte per mano di Enea, e contribuisce così all'effetto di chiusura dell'episodio). Notevole, e rilevato anche dalle figure di suono, il fatto che Pireneo cada di faccia, sfigurandosi le ossa di quel volto che si era rivelato *fallax*, v. 279 (ma *oris* può indicare anche la bocca, cioè l'organo simbolo della voce poetica). Un altro caso di tentativo frustrato di volare da parte di personaggi empi (destinati dunque, in quanto incapaci di elevatezza, a una morte per precipitazione) è quello delle sorelle di Psiche in Apuleio, *Met.* V 27, 2-3 e 5.

289. *secuturo similis*: lo stilema di *similis* e participio (ne fa la storia un pregevole lavoro di Traina 1981, pp. 91-103), che ha una remota matrice omerica, ma un'ampia diffusione soprattutto in contesti ecfrastici alessandrini (Arato, Apollonio), introduce un punto di vista esterno, l'occhio di un potenziale spettatore dell'evento narrato (in questo senso è elaborato e largamente sfruttato da Ovidio: cfr. Rosati 1983, pp. 114-5, 138, 148-9). Ma rispetto al sintagma col participio presente (p. es. VI 532 *lugenti similis*), la struttura di *similis* e participio futuro (come a I 535 *inhaesuro similis*) insiste più sull'intenzione che non sul gesto stesso di Pireneo, cui egli darà seguito dopo l'allocuzione alle Muse; coglie quindi una sorta di tensione compressa fra volontà e atto. *arduus arce*: l'immagine suggerisce un ruolo di potere assoluto (a II 306 è Giove che *summam petit arduus arcem*); la clausola (la posizione iconica è segnata dalla forte allitterazione) risale a Virgilio, *Geor.* I 240 *ad Scythiam Riphaeasque arduus arces*.

290. *"qua"que*: sul cosiddetto *-que* ovidiano cfr. la nota a 195.

291. *uecors*: il termine, molto raro in poesia augustea (Orazio, *Serm.* II 5, 74; in Ovidio solo in *Ibis* 343; *uecordia* a *Met.* XII 227), è

presente nel teatro arcaico, e in un frammento di Accio è attributo proprio di Tereo (di cui Pireneo è una sorta di «doppio»: cfr. la nota a 276) in analogo contesto di aggressione sessuale: *TRF* 636-7 (= 439-40 Dangel) *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit ut eam, amore uecors flammeo*. Cfr. anche Degl'Innocenti Pierini 2002a, p. 131 nt. 27 (la ripresa di *uecors* conferma la sua tesi sui debiti di Ovidio verso Accio, pp. 133-4).

293. *tundit ... tinctam*: la struttura associa il verbo finito al participio che esprime la conseguenza di quel verbo (cfr. p. es. VI 248 *laniataque pectora plangens*; discussione più ampia in A. Barchiesi, «RFIC» CXVIII 1990, pp. 413-4).

294-678. *La gara di canto fra le Muse e le Pieridi*. Inizia qui il lungo episodio della gara di canto a cui le Pieridi, un gruppo di nove sorelle mortali, sfidano temerariamente le Muse, anch'esse nove sorelle ma figlie di divinità e dee loro stesse; le Pieridi saranno sconfitte e punite con la metamorfosi in gazze. La storia mostra analogie con quella, nota fin da Omero, *Il.* II 594-600, del cantore trace Tamiri che per aver vantato la sua superiorità nel canto rispetto alle Muse viene da loro punito con la cecità e la perdita delle capacità musicali (cfr. anche Apollodoro, I 3, 3 [17], con Scarpi 1996, *ad loc.*; Weiler 1974, pp. 66-72); e introduce il tema del certame artistico (come genere letterario a noi noto fin dal *Certamen Homeri et Hesiodi*, un testo d'età antonina ma di origini molto antiche), che sarà replicato nel libro successivo nelle gare fra Minerva e Aracne e fra Apollo e Marsia. Un'amplissima cornice, che si estende fino alla fine del libro, abbraccia i racconti fatti rispettivamente dalle rappresentanti delle due parti, una Pieride (vv. 318-31) e la Musa Calliope (vv. 341-661), ma con una distribuzione dello spazio vistosamente asimmetrica, che rispecchia l'atteggiamento tutt'altro che neutro della narratrice (una Musa che parla a Minerva).

La storia delle nove sorelle, figlie del re Piero, eponimo della regione greca detta Pieria (in Macedonia), e della loro gara con le Muse, è nota solo da un'altra fonte, il mitografo greco Antonino Liberale (9) che si rifà espressamente al libro IV delle *Metamorfosi* di Nicandro. Secondo la sua succinta versione, le nove sorelle avevano ambizioni canore e «ci fu una gara di canto sull'Elicona», ma «tutte le volte che si mettevano a cantare, tutta la natura si oscurava e nulla prestava attenzione al loro canto» (2), mentre al canto delle Muse, nell'immobile silenzio di tutte le cose, per il piacere provato il monte cresceva fino a raggiungere il cielo. Per avere, loro mortali, osato sfidare delle dee, le Muse le trasformarono in nove diversi tipi di uccelli (fra i quali una gazza). Antonino non fa alcun riferimento al contenu-

to della competizione, e nemmeno a un conflitto fra i due gruppi sul piano ideologico (l'inferiorità delle Pieridi sembra solo di tipo «tecnico», e la punizione che subiscono sembra dovuta alla loro ὕβϱις); ma il fatto che nello stesso libro Nicandro raccontasse la fuga degli dèi davanti a Tifeo (cfr. la nota a 321-31), e anche la storia di Ascalabo (cfr. la nota a 446-61), ha fatto supporre che già il poeta greco includesse queste vicende nella cornice della gara, e stabilisse un nesso fra la punizione delle Pieridi e il contenuto del loro canto (Bethe 1904). Per quanto riguarda invece il tipo di metamorfosi, Ovidio sembra aver sicuramente innovato: in lui le Pieridi sono tutte trasformate in gazze, a conferma del fatto che c'è un nesso essenziale fra l'*ethos* di queste sorelle e la loro metamorfosi in un uccello di cui viene accentuato l'atteggiamento mimetico e la petulante sgradevolezza della voce.

Uno degli aspetti più singolari della storia è proprio il nome che designa le nove sorelle, Pieridi, che è anche epiteto comunissimo delle Muse stesse da quella Pieria, regione della Macedonia, dove già Esiodo (*Theog.* 53; *Op.* 1) le faceva nascere da Zeus e Mnemosine: cfr. pseudo-Esiodo, *Scut.* 206, fino a Lucrezio, I 926 = IV 1 (la prima occorrenza latina) e ai poeti augustei (molte occorrenze in Ovidio, *Am.* I 1, 6; *Ars* III 548; ecc.: cfr. Navarro Antolín 1996, p. 104). Su questa omonimia cfr. anche Cicerone, *Nat. deor.* III 54, che distingue le nove Muse nate da Giove cretese e Mnemosine dalle altrettante sorelle figlie di Piero, eponimo della regione, e di una certa Antiopa (*Piero natae et Antiopa, quas Pieridas et Pierias solent poetae appellare, isdem nominibus et eodem numero quo proxumae superiores*): un'omonimia cui corrisponde un ben diverso *status*, rispettivamente immortale e mortale (cfr. anche Pausania, IX 29, 4 «ci sono alcuni che dicono che Piero stesso aveva nove figlie, che i loro nomi erano gli stessi delle dee, e che quelli che i Greci chiamavano figli delle Muse erano figli delle figlie di Piero»). Questo parallelismo nel nome, oltre che nel numero e nella localizzazione geografica, fa quindi delle nostre Pieridi «un'ipostasi delle Muse» (Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966), ma la loro caratterizzazione anti-teologica, con la blasfema aggressività che le porta a celebrare la sovversione dei Giganti, le fa apparire una sorta di «Muse in nero», e rende possibile quel confronto-scontro globale tra i due gruppi su cui la gara è centrata (cfr. anche Trencsényi-Waldapfel 1969, p. 736).

La Gigantomachia (*bella superum*, v. 319) è il tema mitico che rappresenta per antonomasia la ribellione al potere divino. Il mito (la cui narrazione letteraria più estesa si ha nella versione tarda di Apollodoro, I 6, 1-2 [34-8]) risale a Esiodo, che nella *Teogonia* narrava del grande scontro dei Titani contro Giove (vv. 617-735) e di altri scontri degli dèi dell'Olimpo contro Centimani e vari mostri primordiali come Tifeo

(cfr. Bömer a *Fasti* V 35); ma molto spesso con il termine di Gigantomachia vengono indicati anche episodi propriamente distinti di sovversione anti-olimpica. L'assalto dei Giganti a Giove e agli dèi dell'Olimpo per sovvertirne il potere era localizzato nella penisola calcidica di Flegra-Pallene, cioè in una regione della Macedonia spesso considerata più genericamente Tracia (cfr. Servio, *ad Geor.* IV 390), e dopo un iniziale prevalere dei ribelli vedeva il definitivo affermarsi degli dèi olimpici sotto la guida di Giove (sostenuto soprattutto da Minerva e da Ercole), di cui la vittoria sanciva il ruolo di sovrano e garante dell'ordine così stabilito. È evidente che su questo tema si contrappongono due visioni del mondo e due ideologie: a quella empia e sovversiva delle Pieridi replica la versione pia e ufficiale delle Muse e di Calliope, che partendo dalla conclusione della Gigantomachia sposta poi il fuoco della narrazione su un tema affine, la celebrazione della dea Cerere (affine sia perché le nozze di Proserpina con Dite contribuiscono alla stabilizzazione dell'ordine cosmico, sia perché l'aretalogia della dea si realizza anche nel confronto con alcuni mortali arroganti, seguito dalla loro punizione). Ma il dato geografico è importante, perché l'area di provenienza delle Pieridi le associa alla regione della Gigantomachia, e anche sotto questo profilo il confronto fra le Muse e le Pieridi (probabile versione mitica di un conflitto fra culti paralleli) si conferma come una ripetizione dello scontro oggetto del canto di queste ultime. Sul mito come deposito di tradizioni relative a remote vicende storiche della regione cfr. Hardie 2006, pp. 51-2.

Il fatto che le nemiche delle Muse come *performance* della sfida producano un'opera così ideologicamente orientata in senso anti-olimpico ha un parallelo notevole nella vicenda, per molti versi analoga, della sfida di canto che oppone alle Muse il cantore trace Tamiri; secondo una notizia del *de musica* attribuito a Plutarco (*Mor.* 1132b) costui avrebbe infatti composto «una guerra dei Titani contro gli dèi», cioè proprio lo stesso soggetto delle Pieridi (come abbiamo detto Titanomachia e la più comune Gigantomachia sono etichette spesso intercambiabili). In quanto dee, le Muse sono naturalmente tenute a cantare gli dèi (Teocrito, 16, 3 «le Muse sono dee: come dee cantano gli dèi»; trad. O. Vox); ma è notevole soprattutto l'associazione fra l'idea del canto delle Muse e la paura che ne deriva ai «nemici di Zeus» (antonomasticamente identificati con Tifeo-Tifone) in Pindaro, *Pyth.* 1, 12 sgg.; e proprio l'associazione specifica delle Muse con la Gigantomachia sembra il presupposto su cui questo episodio è costruito. Qui le Pieridi sembrano voler fare il «controcanto» delle Muse, il cui compito, già in Esiodo, *Theog.* 43-6, consiste nel celebrare il potere degli dèi olimpici: esse infatti «rallegrano la mente di Zeus» cantando dei Giganti (vv. 50-2), cioè, bisogna presumere, della loro

sconfitta a opera dello stesso Zeus. Su questa linea, dopo Orazio, *Carm.* III 4, 37 sgg. (*Caesarem altum ... Pierio recreatis antro*, e ai vv. 42-58 l'ampia sezione sulla Gigantomachia), cfr. anche Ovidio, *Trist.* II 71-2 *cum ... Gigantei memorantur proelia belli, / credibile est laetum laudibus esse suis*; Valerio Flacco, V 692-3 *tunc adsuetus adest Phlegraeas reddere pugnas / Musarum chorus et citharae pulsator Apollo*; Stazio, *Theb.* VI 355-9 *interea cantu Musarum nobile mulcens / concilium citharaeque manus insertus Apollo / Parnasi summo spectabat ab aethere terras / ... / orsa deum, nam saepe Iouem Phlegramque suique / anguis opus fratrumque pius cantarat honores*; *Siluae* IV 2, 55-6 *dux superum secreta iubet dare carmina Musas / et Pallenaeos Phoebum laudare triumphos*, con K.M. Coleman, *Statius. Silvae IV*, Oxford 1988, *ad loc.*; sul tema in generale cfr. Hardie 1986. La Gigantomachia è dunque un tema caro agli dèi, e perciò oggetto consueto del canto delle Muse ai loro banchetti, perché celebra la vittoria che ha legittimato il loro potere (per quanto riguarda poi Atena-Minerva, che vi aveva avuto un ruolo centrale, il soggetto era raffigurato sul peplo che le veniva offerto in occasione delle grandi Panatenee: cfr., p. es., Platone, *Euthphr.* 6c e pseudo-Virgilio, *Ciris* 21-3 e 29-35, con Lyne 1978); ma qui, nello scontro che oppone le Muse stesse alle Pieridi, ne viene riprodotta la versione «rovesciata», cioè sovversiva, di queste ultime, che celebrano la presunta vittoria di Tifeo e l'umiliante disfatta degli dèi.

Ognuno dei due schieramenti in competizione, le Pieridi e (di conseguenza) le Muse, sceglie uno dei gruppi contrapposti nello scontro, i Giganti e gli dèi olimpici, come emblema della propria rispettiva posizione. È un procedimento analogo a quello adottato da Eschilo, *Theb.* 491 sgg., dove allo scontro fra Ippomedonte e Iperbio corrisponde quello rappresentato sui rispettivi scudi («nemico infatti è il guerriero al guerriero che affronterà, e ugualmente nemici sono gli dèi che stanno sui loro scudi: quell'altro porta Tifone dall'alito di fuoco, ma sullo scudo di Iperbio lo stesso padre Zeus sta eretto impugnando la folgorante saetta», vv. 509-13; trad. M. Centanni); e naturalmente l'esito dello scontro riprodotto sugli scudi prefigura quello dello scontro in atto («noi siamo dalla parte dei vincitori, loro da quella dei vinti, se è vero che Zeus nello scontro ha sopraffatto Tifone. È dato credere che l'esito sarà lo stesso per i due guerrieri che si affronteranno», glossa il messaggero a v. 516 sgg.). In maniera analoga, nell'*Eneide* sono rispettivamente rappresentati sugli scudi di Turno ed Enea i simboli della minaccia dei Giganti agli dèi olimpici e della vittoria di questi ultimi (Hardie 1986, pp. 118-9).

Nella poesia latina la Gigantomachia (di cui Ovidio dà una versione miniaturizzata in *Fasti* V 35-42) è nota soprattutto in quanto con-

nessa alle *recusationes* degli autori augustei come emblema di quell'epica guerresca che, sulla scia del prologo degli *Aitia* di Callimaco (fr. 1, 19-20 Pfeiffer), essi rifiutano di comporre: p. es. Properzio, II 1, 19 sgg. e 39-40; Orazio, *Carm.* II 12, 6-9 (con Nisbet – Hubbard 1978, pp. 189-90 e 179-83; D.C. Innes, *Gigantomachy and Natural Philosophy*, «CQ» XXIX 1979, pp. 165-71; Lyne 1995, pp. 31-9); ma dietro la motivazione stilistica doveva agire una ragione più concreta, l'imbarazzo di affrontare il tema della legittimazione/celebrazione del potere politico, di fare cioè poesia encomiastica (a Roma il mito era ben noto, anche grazie all'influsso del programma figurativo dell'altare di Pergamo, in cui esso aveva un ruolo centrale, sull'ideologia e sull'*imagery* politica augustea: Hardie 1986, pp. 125-43; sul tema nelle *Metamorfosi* cfr. soprattutto Buchheit 1966). Ovidio sovverte provocatoriamente quella tradizione, sostenendo di aver iniziato una *Gigantomachia* in cui avrebbe dato prova di possedere le qualità necessarie (*Am.* II 1, 11-6, con McKeown 1998), e di fatto ne ha inclusa una versione succinta nella stessa struttura del poema (I 151 sgg.). È evidente comunque che qui il tema gli interessa come soggetto di una competizione di potere che coinvolge gli dèi (in cui dunque si rispecchia la stessa competizione fra Pieridi e Muse), e nella quale sperimentare le modalità della narrazione e della sua riproduzione ad altri livelli (cioè con cambio di voce narrativa), il potere che essa conferisce alle diverse voci in conflitto per affermare una propria verità. Ma il discorso sul nesso esiodeo fra attività poetica e ordine sociale, in un contesto di confronto fra mortali e immortali, e di potenziali rischi di sovversione (Gigantomachia), pone anche il tema della produzione letteraria nel suo rapporto col potere (e la lotta delle Pieridi per l'occupazione dell'Elicona e il controllo della sua fonte, cioè della produzione poetica, conferma questo nesso e le sue implicazioni politiche). Arrogandosi la priorità nella competizione, le Pieridi impongono come soggetto la Gigantomachia, ma nella inconsueta versione sovversiva; quel tema che Giove ama ascoltare dalle Muse, come epopea della sua vittoria, viene così raccontato «al contrario», e Minerva, che a quello scontro aveva partecipato con un ruolo di primo piano, si trova a fare da ascoltatrice (di secondo livello) involontaria di questa versione parziale e tendenziosa (ma è evidente che la correzione-replica di Calliope ai vv. 346-8 funge, alla luce del passo di Pindaro, *Pyth.* 1, 12 sgg., da intrinseco segnale di minaccia e anticipazione dell'esito dello scontro). L'episodio è un saggio di tecnica della narrazione, il più complesso del poema, e probabilmente dell'intera letteratura greco-latina, che sperimenta le sue varie potenzialità e, con il cambio delle voci narrative, il «potere della parola» anche in rapporto al confronto di potere fra divini e umani

che fa da cornice all'episodio. Non è ovviamente casuale che questo esperimento abbia la sua ambientazione nella sede delle Muse, e che esse ne siano anzi protagoniste (sulle varie istanze narrative che entrano in gioco, e i diversi soggetti coinvolti, cfr. le note a 341-661, 415-6, 462-3, 468-70, 471-3, 498-501, 635, 677). La bibliografia su questa sezione del poema è molto ricca: cfr. Trencsényi-Waldapfel 1969; Leach 1974; Rosati 1981, 1994, 2002; Hinds 1987; P. Johnson – M. Malamud, *Ovid's Musomachia*, «PCP» XXIII 1988, pp. 30-8; Barchiesi 2002a; Salzman-Mitchell 2005, pp. 166-84; Johnson 2008, pp. 41-73.

294-5. *Musa... ueniebat*: nel sopraggiungere improvviso di una voce estranea che si sovrappone a quella della Musa viene esemplificata la loquacità incontenibile (*studium immane loquendi*, v. 678) delle Pieridi-gazze, che troverà la sua spiegazione nella metamorfosi alla fine dell'episodio.

296. *tam certa loquentes*: è la chiarezza di un eloquio quasi umano che spiega l'equivoco di Minerva; sulla capacità delle gazze di imitare la voce umana cfr. Plinio, *Nat. Hist.* X 118-9 (che si suppone utilizzi materiale di Varrone); Petronio, 29, 1; altro in Kißel 1990, p. 90. In un contesto tipicamente ovidiano di uccelli dotati di parola Stazio, *Siluae* II 4, 19 menziona anche le *Aonio uersae certamine picae*. Sulla loro funzione simbolica è notevole Persio, *Choliambi* 13 *poetridas picas*, dove le gazze sono l'emblema dei poetastri (o meglio di poetesse, accanto a *coruos poetas*) dilettanti ed evidentemente dalla «voce» molesta; cfr. Isidoro, *Origines* XII 7, 46 *picae quasi poeticae, quod uerba in discrimine uocis exprimant, ut homo* («piche sta quasi per "poetiche", perché esse pronunciano parole articolate, come l'uomo»: l'etimologia sembra rinviare proprio al mito delle ambizioni poetiche delle gazze). Il tema degli uccelli parlanti si presta ovviamente a escogitazioni di tipo epigrammatico, e le gazze, accanto ai pappagalli, hanno una loro fortuna in questo genere (parallelamente alla moda che la loro diffusione conobbe in età imperiale): cfr. p. es. Marziale, XIV 51; VII 87, 6; *Anth. Pal.* IX 562, nonché nel famoso *Anthologia Latina* 762, 33-4 (*pica loquax uarias concinnat gutture uoces, / scurrili strepitu omne quod audit ait*). Sul soggetto cfr. ora M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.

298. *numero ... nouem*: trasformate dalla metamorfosi in gazze «imitatrici di tutto», le Pieridi sono un perfetto «doppio» delle Muse, tanto nel numero quanto nello stesso nome (per l'epiteto *Pierides* ved. la nota a 294-678); proprio la loro protervia di «imitatrici vocali» delle Muse le condanna a questa metamorfosi «per contrappasso» (la perdita della voce le costringe a veder riprodotto, e distorto, il loro

canto dalle nemiche vincitrici: Farrell 1999, p. 137). *Sua fata querentes* è la chiave che motiva il racconto della loro vicenda.

299. *imitantes omnia*: è un perfetto calco di παντόμιμοι, e infatti è questa capacità universale che motiva il nome del pantomimo (cfr. Luciano, *de saltatione* 67); una capacità su cui grava però una censura di innaturalezza e artificio, legata all'idea di «un solo corpo che possiede molte anime» (così ancora Luciano, *ibid.* 66; cfr., p. es., anche Quintiliano, *Inst.* XI 3, 88-9).

300-1. *miranti ... turbam*: lo stupore della dea (l'accostamento *deae dea* suggerisce la solidarietà etico-ideologica fra la Musa e Minerva) funge, come molto spesso nel poema, da meccanismo generatore della narrazione.

302-3. *Pellaeis ... fuit*: l'elevata condizione sociale di Piero, grande proprietario terriero in Macedonia, di cui Pella è la capitale, e presumibilmente suo re (come in Nicandro: cfr. Antonino Liberale, 9, 1), può esser una delle cause che, insieme al loro numero, motivano l'orgoglio e l'arroganza delle Pieridi (*stolidarum* è la valutazione del narratore interno, la Musa; ma coincide con quella che a VI 50 il narratore esterno darà di Aracne): evidenti le analogie con Niobe, che insieme alla potenza, regalità e ricchezza del marito vanta il numero dei figli (cfr. VI 177-83). Su *diues* come chiave etimologica che riconduce il nome del re alla sua terra (*Pieria* come «terra ricca») cfr. Hardie 2006, p. 61 nt. 132. Verso l'idea di orgoglio orienta forse anche l'epiteto *Pellaeus* (di nuovo a XII 254, dove cfr. Bömer), mutuato da Virgilio, *Geor.* IV 287 *Pellaei gens fortunata Canopi* (ma già in Plauto, *Asin.* 333 e 397), mentre in greco prima è attestato solo in un enigmatico verso di Callimaco, *Epigr.* 13, 6 (cfr. D'Alessio 1996, *ad loc.*): esso potrebbe evocare associazioni con la figura di Alessandro (cfr. p. es. *Pellaeus ductor* in Lucano, III 233, con V. Hunink, *Lucanus. Bellum ciuile. Book 3*, Amsterdam 1992; *Pellaeus tyrannus* in Marziale, IX 43, 7; ecc.), spesso citato nella tradizione moralistica come paradigma di ambizione senza misura (Giovenale, 10, 168 *unus Pellaeo iuueni non sufficit orbis*, con Campana 2004). Anche il nome della madre, mai menzionato altrove, *Euippe* («che si compiace dei cavalli»), suggerisce un legame con la terra di origine (la Macedonia era famosa per l'allevamento dei cavalli). La Peonia è una regione nel nord della Macedonia, indicata al v. 313 come lo spazio inospitale nel quale le Pieridi si dicono disposte a ritirarsi in caso di sconfitta. Un'associazione fra Peonia ed Emazia (cfr. *Emathiis ... campis*, vv. 313-4) si legge anche in Livio, XL 3, 4, dove anzi le due regioni sono identificate: *in Emathiam, quae nunc dicitur, quondam appellata Paeonia est.*

304. *Lucinam*: antica divinità romana della nascita (identificata o associata con Giunone o Diana: cfr. Pease 1958 a Cicerone, *Nat. deor.*

II 68), era invocata per alleviare i dolori del parto (un tratto questo che sembra distinguere la madre dall'empietà delle figlie: Lucina non può essere invocata da un'empia: cfr. p. es. Mirra a X 507). Sulla sua presenza nel poema cfr. in partic. IX 292 sgg. (v. 315 *diua potens uteri*). *nouiens, nouiens*: la «geminazione del nove» a ponte della cesura sembra tradurre in icona questa storia di scontro fra due gruppi così simili di nove sorelle.

305. *intumuit*: Hinds 1987, p. 131 lo legge in chiave di registro stilistico; su questa linea Hill 1992 associa il *tumor* all'anti-callimacheo *indoctum uulgus* di v. 308, richiamando Orazio, *Carm.* III 1, 1 (in modo poco persuasivo, perché la rivendicazione della *doctrina* verrebbe in tal caso dalle Pieridi, non dalle Muse).

306. *perque ... urbes*: l'azione di «autopromozione» delle Pieridi attraverso le numerose città della vicina Tessaglia (per la denominazione *Haemonia* cfr. Bessone 1997, p. 190) e della Grecia (una specie di *tour* panellenico, sul modello dei cantori maschili itineranti, e del costume arcaico dei *certamina*: ved. Nikolopoulos 2004, p. 145) sembra mirata a scalzare l'autorità riconosciuta delle Muse e alla «conquista del territorio»: un tentativo di sovversione del potere costituito che corrisponde al soggetto scelto per la loro *performance*, la Gigantomachia.

308-9. *uana dulcedine ... fallere*: sembra suggerire una volontà di mistificazione (cfr. VIII 721-2 *non uani, neque erat cur fallere uellent, / narrauere senes*) operata sull'*indoctum uulgus* dalle Muse divine attraverso la diffusione di una verità edulcorata (quella delle favole dei poeti: cfr., p. es., Seneca, *Benef.* I 4, 5 *istae uero ineptiae poetis relinquantur, quibus aures oblectare propositum est et dulcem fabulam nectere*; Seneca retore, *Suasoriae* 1, 8 *fabellarum dulcedo*). Le Pieridi (che implicitamente smentiscono la notoria *doctrina* delle Muse, cfr. la nota a 255, o comunque la denunciano come strumentale) si dichiarano, invece, lucrezianamente demitologizzanti, capaci di dire l'aspra verità a fronte di quella addolcita che viene strumentalmente enunciata dal potere divino (sulla dolcezza delle parole delle Muse cfr. già ἡδυέπειαι in Esiodo, *Theog.* 965). Probabile un implicito rinvio polemico alla famosa rivendicazione delle Muse esiodee di saper dire «molte menzogne simili al vero» (*Theog.* 27): cfr. Trencsényi-Waldapfel 1969, p. 737.

310. *Thespiades*: le Muse sono identificate con la piccola città di Tespie, ai piedi dell'Elicona, nota per un tempio a loro dedicato; per l'epiteto come antonomasia delle dee cfr. Cicerone, *Ver.* IV 4, con Baldo 2004, *ad loc.*; Varrone, *Lat.* VII 20; *Menippeae saturae* 461c. Hardie 2006, p. 58 nt. 122 ipotizza che in una perduta fonte ellenistica vi fosse un nesso forte tra Tespie e le Muse. *deae*: le Pieridi

non rifiutano alle Muse il riconoscimento di divinità; semplicemente ritengono infondata la loro presunta superiorità rispetto al proprio valore artistico, e pretendono di sostituirle. Come nel caso di Niobe, sembra implicita l'accusa di godere di un prestigio immotivato, fittizio, a fronte di meriti, i propri, concretamente dimostrabili (un motivo che godrà di larga fortuna negli encomi del potere imperiale, dichiarato superiore nella sua concreta realtà a quello celeste: cfr. la nota a VI 170).

311-4. *cedite* ... *cedemus*: la posta che le Pieridi, sicure di vincere sia per dolcezza del canto (*uoce*: cfr. *OLD*, *s. u.* 5) sia per abilità tecnica (*arte*), mettono in palio è l'occupazione del territorio: chi perderà si dovrà ritirare, le Muse lasceranno l'Elicona (un po' come gli dèi fuggiti in Egitto davanti ai loro nemici) o saranno invece le Pieridi a ritirarsi dai campi della Tessaglia nelle regioni montagnose (su *niuosus* ved. Bessone 1997, p. 98) della Peonia (per la difesa del futuro *cedemus* di fronte alla lezione alternativa *cedamus* cfr. J.J. Hartman, «Mnemosyne» XVIII 1890, p. 194). Come arbitri della contesa propongono esse stesse le ninfe (di cui sarà quindi tanto più colpevole rifiutare il verdetto: vv. 663-5), secondo un costume bucolico che affida a figure autorevoli del mondo agreste il ruolo di arbitro nelle competizioni artistiche che in quell'ambiente si svolgono. Per la sostituzione, nella bucolica ellenistica, delle Muse con le ninfe, che diventano le figure ispiratrici e patrone della poesia pastorale, cfr. M. Fantuzzi, «Theocritus and the "Demythologizing" of Poetry», in M. Depew – D. Obbink (edd.), *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*, Cambridge Mass. 2000, pp. 135-51, e Fantuzzi – Hunter 2002, pp. 198-202.

312. *fonte* ... *Aganippe*: l'Elicona è identificato con le sue due fonti: Ippocrene, sulla sommità, e la meno nota Aganippe, che derivava, più in basso, dal fiume Permesso (sulla loro rispettiva collocazione, e sulla topografia o idrografia del monte, cfr. Clausen 1994, pp. 199-201); le due fonti sono identificate invece in *Fasti* V 7 *Aganippidos Hippocrenes* (cfr. Barchiesi 1991, pp. 3-4, con ipotesi su una possibile etimologia alessandrina di Aganippe; cfr. anche p. 18 nt. 5 su una eventuale distinzione di funzioni fra le due fonti). La Pieride si esibisce in un verso molto ricercato sul piano formale (doppio iato, il primo in cesura pentemimera con allungamento in arsi, accumulo di nomi propri, simmetria nella collocazione delle parole) e che sfoggia *doctrina* alessandrina (la fonte Aganippe era menzionata negli *Aitia* di Callimaco in contesto programmatico). Quasi a glossare un episodio di confronto-competizione poetica, il verso elabora virtuosisticamente due grandi modelli augustei: da un lato *fons Medusaeus* varia il *Gorgoneus lacus* di Properzio, III 3, 32; mentre *Hyantea Aganippe* è

ripresa vistosa da Virgilio, *Ecl.* 10, 12 *Aonie Aganippe* (ugualmente in clausola, e con iato), con *Hyanteus* (dagli *Hyantes*, antichi abitanti della Beozia: Bömer a III 147) che è variante preziosa del più comune *Aonius* (III 339: cfr. Clausen 1994 a *Ecl.* 10, 12 sulla matrice callimachea dell'aggettivo; cfr. anche *Aonides* a v. 333, con la nota relativa, e VI 2). L'ipotesi di Clausen 1994, p. 298 che il virgiliano *Aonie Aganippe* sia una citazione tratta da Gallo (cui sembra rinviare anche lo *schema Cornelianum* nel citato passo di Properzio, di analogo carattere poetologico) potrebbe trovare qui un indizio ulteriore nella ripresa-rielaborazione di Ovidio.

313-4. *Emathiis* ... *campis*: a fare da sfondo a questa sorta di «conflitto fra uguali» che sono le Muse e le Pieridi è la regione dell'*Emathia* (e *Emathides* è il titolo della storia in Antonino Liberale: cfr. la nota a 669), un'area della Macedonia (con cui la identifica *tout court* Plinio, *Nat. Hist.* IV 33) che ai Romani evoca l'idea di guerra civile, essendo associata allo scontro di Filippi e già di Farsalo: cfr. p. es. XV 824 *Emathiique iterum madefient caede Philippi*; Virgilio, *Geor.* I 489-92 *ergo inter sese paribus concurrere telis / Romanas acies iterum uidere Philippi; / nec fuit indignum superis bis sanguine nostro / Emathiam et latos Haemi pinguescere campos*, con Mynors 1990; Lucano, I 1 *bella per Emathios plus quam ciuilia campos*, ecc. Ma oltre alla suggestione storica orienta in quella direzione anche il fatto che la regione era associata alla Gigantomachia, il mito-archetipo della guerra civile (almeno fin da Platone, *Resp.* II 378b 8-c 6; cfr. H. Lovatt, *Statius and Epic Games: Sport, Politics, and Poetics in the Thebaid*, Cambridge 2005, pp. 114-8; un'associazione delle due località in Virgilio, *Geor.* IV 390-1 *hic nunc Emathiae portus patriamque reuisit / Pallenen*), di cui dunque lo scontro Pieridi-Muse, anche con queste coordinate geografiche, si presenta come una replica.

315-7. Chi ha ricevuto la sfida si vede costretto ad accettarla per fugare ogni sospetto di temere il confronto; si sceglie il giudice della gara che promette imparzialità di giudizio e si siede per ascoltare l'esibizione dei contendenti. È lo scenario tipico dei preliminari dell'agone bucolico, a noi familiare da una tradizione letteraria nella quale troviamo una vera e propria formalizzazione delle diverse fasi della competizione, e che qui viene nitidamente richiamata.

315-6. *cedere* ... *turpius*: simile l'atteggiamento dello sfidato Dameta in Virgilio, *Ecl.* 3, 52-3 *in me mora non erit ulla / nec quemquam fugio*; Calpurnio, 6, 30-2 *malueram, fateor, uel praedamnatus abire / quam tibi certanti partem committere uocis. / ne tamen hoc impune feras.*

316. *iurant ... nymphae*: le ninfe assicurano la loro imparzialità giurando sui fiumi, cioè su un elemento del loro *habitat* naturale (e con il quale hanno un rapporto particolarissimo: cfr. Larson 2001, pp. 98-100; non si tratta del giuramento sullo Stige, che vincola anche gli dèi, cfr. II 101), e si siedono sulle rocce. Cfr. anche XI 157-61, dove nella competizione canora fra Apollo e Pan il monte-giudice Tmolo prima si siede (*consedit*), poi invita Pan a cantare per primo (*isque deum pecoris spectans «in iudice» dixit / «nulla mora est». calamis agrestibus insonat ille*), quindi passa la parola ad Apollo (*post hunc sacer ora retorsit / Tmolus ad os Phoebi*, vv. 163-4); Calpurnio, 2, 21-2 (Tirsi giudice si siede fra i due contendenti e li invita a sorteggiare l'ordine degli interventi); 6, 58-60 e 70 sgg.

317. *de uiuo ... sedilia saxo*: lo scenario naturale (*scaena*, Virgilio, *Aen.* I 164), sede delle ninfe, che aveva fatto da sfondo all'approdo dei Troiani sulla costa di Cartagine (vv. 166-8 *fronte sub aduersa scopulis pendentibus antrum; / intus aquae dulces uiuoque sedilia saxo, / Nympharum domus*) diventa il teatro appropriato della *performance*. Ma va ricordata anche l'altra scena virgiliana delle ninfe che ascoltano i racconti degli amori divini da parte di Climene (*Geor.* IV 345 sgg.: cfr. la nota a 576) mentre stanno sedute *uitreis ... sedilibus*, v. 350; un fondale analogo per le Muse che narrano gli amori di Giove tratteggia Properzio, II 30, 27-8 *illic aspicies scopulis haerere Sorores / et canere antiqui dulcia furta Iouis*, ma cfr. anche Stazio, *Siluae* III 1, 144-5 *ipsae puniceis uirides Nereides antris / exsiliunt ultro, scopulis umentibus haerent*.

318-20. Mentre nelle competizioni bucoliche la struttura amebea favorisce solitamente il proponente (come notava già Servio, *ad Ecl.* 3, 59 *in amoebaeo enim carmine difficilior pars respondentis est, qui non pro suo arbitrio aliquid dicit, sed aut maiorem aut contrariam format responsionem*), qui la scelta del tema del canto è libera (come lo sarà nella gara fra Minerva e Aracne, dove la composizione avviene però contemporaneamente), anche se i due temi risulteranno di fatto connessi (per l'abilità di replicare alla tesi della sfidante cfr. comunque la nota a 346-55), in quanto espressione di un'ideologia che si è rivelata già prima della gara stessa, e che viene rappresentata come in un «manifesto» attraverso le varie storie illustrate.

318. *sine sorte*: le sfidanti, o quella delle Pieridi che le rappresenta, non rispettano la procedura corretta, che prevede il sorteggio di chi debba iniziare la gara (p. es. Teocrito, 8, 30; Calpurnio, 2, 27), e il segnale di inizio da parte del giudice, come p. es. a XI 160-1, quando Tmolo dà il via alla gara: *isque deum pecoris spectans «in iudice» dixit*

/ *«nulla mora est»*; cfr. anche Teocrito, 9, 1-2 «canta un canto bucolico, Dafni; comincia tu per primo il canto, comincia il canto, Dafni, e prosegua Menalca» (trad. O. Vox), ripreso da Virgilio, *Ecl.* 3, 58 *incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca*; Calpurnio, 4, 80-1 *ducite, nec mora sit, uicibusque reducite carmen, / tuque prior, Corydon, tu proximus ibis, Amynta*. Un po' diverso Teocrito, 6, 5, dove lo sfidante proprio in quanto tale canta per primo («per primo iniziò Dafni, perché per primo aveva lanciato la sfida»; trad. O. Vox). L'inizio precipitoso della Pieride somiglia a quello di Pan a XI 161-3 (*calamis agrestibus insonat ille / barbaricoque Midan, aderat nam forte canenti, / carmine delenit*), con cui contrasta la cerimoniale formalità del gesto di Apollo, vv. 165-70.

319. *bella ... superum*: il soggetto del canto scelto dalle Pieridi per il confronto con le Muse-dee è un episodio anch'esso di competizione per il potere, che oppone agli dèi i Giganti (o altre figure simili: cfr. la nota a 294-678), la cosiddetta Gigantomachia (cfr. la nota a 321-31), analogamente definita *caelestia bella* in *Am.* II 1, 12 (pseudo-Virgilio, *Aetna* 87 *bella deum*; Lucano, IX 657 *bellum ... deorum*; Stazio, *Theb.* I 22 *bella Iouis*).

320. *extenuat ...deorum*: oltre a costituire una valutazione negativa da parte della narratrice sul piano etico (viene sminuita la maestà degli dèi; cfr. anche *falso*), sembra contenere anche un rilievo contro la mancata corrispondenza fra soggetto e capacità poetica, fra le *res* elevate e un vigore poetico che si rivela inadeguato (Rosati 1994, p. 31 nt. 38; una lettura più strettamente poetologica dà Hinds 1987, pp. 166-7 nt. 40). Per la necessaria corrispondenza fra contenuto e stile, sulla scia, p. es., di Orazio, *Carm.* I 6, 9 *tenues grandia* (con Nisbet – Hubbard 1970), o III 3, 72 *magna modis tenuare paruis*, cfr. Ovidio, *Trist.* I 5, 56 *materia uires exsuperante meas* (o viceversa *Am.* II 1, 12 *ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen – et satis oris erat*); *Trist.* II 327-36, ecc.

321-31. *La fuga in Egitto degli dèi inseguiti da Tifeo*. Dopo la sconfitta <
dei Titani e anche dei Giganti, per vendicare i suoi figli la Terra genera dal Tartaro il mostruoso Tifeo (o Tifone), che da solo assalta il cielo e gli dèi dell'Olimpo. La cosiddetta Tifonomachia è l'ultimo episodio dei *bella superum*, cioè delle battaglie che gli dèi dell'Olimpo, capeggiati da Giove, combattono per affermare il loro potere sul mondo (spesso riassunte nell'etichetta di Gigantomachia). In Esiodo, *Theog.* 820-68 la vicenda di Tifeo si colloca dopo lo scontro con i Titani, e anche in Pindaro Tifeo è distinto dai Giganti (cfr. *Pyth.* 8, 16-7, dove è accostato al loro re Porfirione): qui invece (come già in Orazio, *Carm.* III 4, 54, e come poi successivamente: cfr., p. es., Igino,

Fab. 151, 1 e *Astronomica* II 28, 1; J. Schmidt, in Roscher, V 1924, col. 1440, 20 sgg.) sembra piuttosto associato alla loro impresa, quasi come loro capo e rappresentante più temibile (per il terrore da lui suscitato cfr. Orazio, *Carm.* III 4, 49-50 *magnum illa terrorem intulerat Ioui / fidens iuuentus horrida bracchiis* con Nisbet – Rudd 2004). La sua minacciosa aggressione provoca la precipitosa fuga di tutti gli dèi, camuffati sotto forme animali, verso l'Egitto (Gantz 1993, pp. 48-9). Il mito della fuga degli dèi in Egitto era probabilmente noto alla cultura greca arcaica, almeno fin da Pindaro, fr. 91 Maehler (le testimonianze in Gwyn Griffiths 1960, Bömer e Smelik – Hemelrijk 1984, p. 1904 nt. 342), ma Ovidio sembra aver tenuto presente soprattutto il modello di Nicandro (a noi noto da Antonino Liberale, 28), pur con alcune significative differenze (lì Zeus e Atena non scappavano, e non c'è piena corrispondenza nelle metamorfosi delle divinità). All'episodio allude anche Nonno (*Dion.* I 142-5, con Gigli Piccardi 2003), in connessione con la sua amplissima Tifonomachia (I 154-II 659), il quale tuttavia parla solo di una loro generica metamorfosi in uccelli (per Apollo soltanto si parla specificamente di un cigno a II 220); sulla figura di Tifeo in Nonno, e sulle sue valenze metaletterarie, cfr. P. Hardie, *Nonnus' Typhon: The Musical Giant*, «RCS» II 2005, pp. 117-30. Sulla fuga in Egitto in forma animale avrà certamente influito la diffusa convinzione, attestata da Erodoto (II 65, 2), che in quel paese tutti gli animali fossero ritenuti sacri («Erodoto non esagera molto»: Lloyd 1989, p. 284), e quindi al sicuro da rischi (oltre ad essere l'Egitto terra «estrema», cfr. II 254, e quindi ideale come rifugio). Ma la rappresentazione zoomorfica degli dèi è un problema delicato per la cultura greca, che almeno fin da Senofane si era interrogata sulla «forma del dio»; c'è quindi un'ulteriore intenzione offensiva delle Pieridi nel descrivere in dettaglio le diverse forme animali assunte dalle principali divinità olimpiche (lo stesso compiaciuto dileggio che vedremo in Aracne: cfr. la nota a VI 103-28).

Ad aprire la schiera degli dèi in fuga verso l'Egitto è Giove-ariete; ma *dux gregis*, che designa topicamente questo animale (cfr. Bömer a *Fasti* IV 715), contiene anche un'implicita, sprezzante assimilazione degli stessi dèi a un branco di animali impauriti (cfr. *OLD*, *s. u.* «grex» 2c). Al padre degli dèi, come in beffardo omaggio alla nota massima *ab Ioue principium* (Rosati 1994, p. 30 nt. 37), spetta sempre il primo posto nelle poco onorevoli liste di avventure erotiche (p. es. Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 12, 4 *a Ioue sumat exordium*). Nella struttura del catalogo, dopo i due versi dedicati a Giove seguono (simmetricamente distribuiti, con una coppia per ogni verso) Apollo e Bacco, Diana e Giunone, Venere e Mercurio. Che nel suo resoconto di questa fuga senza esclusioni (cfr. 322 *cunc-*

tos) la Musa narratrice non menzioni una dea importante come Minerva potrebbe intendersi come un gesto di riguardo nei confronti della dea che la sta ascoltando (Rosati 1994, p. 33). Alle radici di questo mito, anche se l'aspetto non sembra rilevante in Ovidio, bisogna comunque vedere un'eziologia della religione egizia come derivata da quella greca, e dunque una rivendicazione, contro la nota tesi di Erodoto (II 50, 1 e 58), del primato di quest'ultima: cfr. Rosati 2009a.

322. *cunctosque*: in Nicandro (cfr. Antonino Liberale, 28, 2) dalla fuga sono esclusi Giove e Minerva (che organizzano la resistenza e ribaltano la situazione a vantaggio degli dèi olimpici), ma di una fuga di tutti gli dèi parlava già Pindaro (probabilmente ingiustificati i dubbi di alcuni studiosi sul fatto che egli collocasse la storia in Egitto: l'accenno agli «animali», in opposizione agli uomini, in Porfirio, *de abstinentia* III 16, che ci informa sul testo del poeta tebano, sembra abbastanza eloquente); analogo riferimento sembra cogliersi nel *Prometeo* di Eschilo, v. 354 (cfr. V. Di Benedetto, «RFIC» CXXIII 1995, pp. 135-7).

328. *Libys ... Ammon*: sull'identificazione di Ammone come «Giove della Libia» cfr. Bömer a V 17; cfr. anche *cornigero de Ioue* in *Ibis* 298. Anche qui (come a IV 802 e a V 677) *nunc quoque* rispecchia una prospettiva temporale che non è quella del dialogo fra Minerva e la Musa narratrice, ma di Ovidio col suo lettore. *formatus ... cum cornibus*: il dio era solitamente rappresentato con corna di ariete (*corniger* è suo epiteto consueto a partire da Ovidio: cfr., p. es., V 17; XV 309; *Ars* III 789; *Ibis* 298) e gli arieti erano sacri a Giove Ammone (Erodoto, II 42, 5). *Formare* in effetti è frequente nel lessico artistico: cfr. *Met.* III 419 *e Pario formatum marmore signum*; *Pont.* III 4, 25 *gentes formatae mille figuris* (le statue portate in trionfo); IV 9, 27 *signa ... in sella ... formata curuli*, ecc.

329. *Delius in coruo*: suona irridente l'epiteto tradizionale (dall'isola di Delo che lo ha visto nascere: cfr. I 454; VI 250; ecc.) di Apollo come dio «ben visibile, manifesto» (gr. δῆλος) in un contesto che lo vede nascondersi sotto forma animale (analogo *pun* translinguistico a XII 598 *Delius ... nebula uelatus*; cfr. anche Sharrock 1994, pp. 157-8). Tanto più che l'uccello scelto come maschera sotto cui camuffarsi è proverbialmente nero, e divenuto tale proprio per vendetta di Apollo (cfr. II 631-2). In Antonino Liberale (ma anche in Igino, *Astronomica* II 28: per *threicia auis*, che deve riferirsi alla metamorfosi di Tereo, cfr. la nota a VI 424-674) l'animale in cui Apollo si trasforma è lo sparviero (*hierax*; probabilmente per le connessioni dell'animale col dio egizio Horus, identificato con Apollo già in Erodoto, II 156, 5 e assimilato a un falco: cfr. M. Papathomopoulos, *Antoninus Liberalis. Les*

Métamorphoses, Paris 1968, p. 133 nt. 13); a un'altra metamorfosi di Apollo in sparviero, ma a scopo erotico, si accenna a VI 123. La metamorfosi in corvo è una probabile innovazione ovidiana indirizzata a un lettore che conosce (già da Callimaco) i rapporti del dio con questo animale. *proles ... capro*: l'animale scelto da Bacco per la sua metamorfosi è quello a lui più familiare (ma un'«aria di famiglia» – che proseguirà in *soror* del verso seguente – suggerisce anche la definizione «figlio di Semele»). Con la valutazione «bassa» (nel mondo non egizio) del capro, di cui è topica l'associazione con i Satiri così come il temperamento libidinoso (cfr. Orazio, *Epod.* 10, 23 con L.C. Watson, *A commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003, e Diodoro, I 88, 1 sulla ragione del suo culto presso gli Egizi), sembra voler contrastare la solennità della formula *proles Semeleia* (anche a III 520 e IX 641, e su cui cfr. Bömer a II 19 e Fedeli 1980 a Properzio, I 20, 25). Buchheit 1966, pp. 103-4 nt. 7 vede un'allusione ad Antonio (dietro Bacco-Osiride), e nel verso seguente a Cleopatra (dietro Iside, con cui notoriamente la regina si identificava).

330. *fele soror Phoebi*: la riduzione della grandezza divina a una dimensione domestico-familiare (anche se i gatti, comuni in Egitto, rimasero sconosciuti in Europa, e dunque ai lettori di Ovidio, fino al I sec. d.C.: Lloyd 1989, p. 285; ma cfr. E. Courtney, *A commentary on the Satires of Juvenal*, London 1980, a 15, 7) prosegue, oltre che nell'indicazione della relazione di parentela, nell'assimilazione di Artemide-Diana all'animale più tipico della casa, il gatto, che era associato alla dea egizia Bubastis (con cui Diana era identificata già da Erodoto, II 137, 5 e 156, 5). Forse c'è anche una punta di ironia nella forma attribuita alla vergine Diana, se si considera la fama della lussuria dei felini: cfr. Eliano, *Nat. an.* VI 27 e Aristotele, *Hist. an.* V 2, 540a. *niuea Saturnia uacca*: il camuffamento di Giunone (assente nel modello di Nicandro, dove era invece Efesto-Vulcano a tramutarsi in bue) richiama ironicamente la metamorfosi in candida vacca della sua rivale in amore Io (cfr. la vistosa ripresa della clausola di I 612 *Saturnia uaccae*); tanto più che la metamorfosi si svolge in Egitto, dove Io era fuggita sotto la persecuzione dell'assillo inviato proprio da Giunone (I 728-9) e, finalmente abbandonata la forma bovina, era diventata la dea Iside (I 748-9), cioè il corrispettivo di Giunone nella coppia principale del pantheon egizio (i fratelli e sposi Osiride-Iside). Proprio in quanto sacro a Iside – comunemente rappresentata in forma di vacca: cfr. Plutarco, *de Iside et Osiride* 39, *Mor.* 366e; Apuleio, *Met.* XI 11, 2 con J. Gwyn Griffiths, *The Isis-book (Metamorphoses, book XI)*, Leiden 1975, *ad loc.* –, secondo Erodoto, II 41, 2, l'animale era escluso dai sacrifici, cui erano destinati solo buoi e vitelli: ironico dunque che Giunone ottenga protezione dalla sua odiata nemica.

331. *pisce Venus latuit*: la situazione è illustrata più chiaramente in *Fasti* II 461-4 *terribilem quondam fugiens Typhona Dione, / tum, cum pro caelo Iuppiter arma tulit, / uenit ad Euphraten comitata Cupidine paruo, / inque Palaestinae margine sedit aquae* (una coppia di pesci avrebbero portato in salvo Venere e Cupido, ricevendone come premio la metamorfosi in costellazioni: vv. 471-2). Cfr. anche Manilio, IV 579-82 *scilicet in piscem sese Cytherea nouauit, / cum Babyloniacas summersa profugit in undas / anguipedem alatos umeros Typhona ferentem, / inseruitque suos squamosis Piscibus ignes* (che ne trae invece un'eziologia sulla libidinosità dei pesci: cfr. Feraboli – Flores – Scarcia 2001, *ad loc.*) e 800-1 *piscibus Euphrates datus est, ubi pisce sub apto / cum fugeret Typhona Venus subsedit in undis*. Si tratta dunque di un episodio della Gigantomachia che funge anche da eziologia del particolare rapporto di Venere con i pesci: cfr. inoltre Igino, *Astronomica* II 30 *Venerem autem cum filio in flumen se proiecisse et ibi figuram piscium forma mutasse: quo facto, periculo esse liberatos* (a spiegare perché gli abitanti della Siria si asterrebbero dal mangiare pesce: cfr. già *Met.* IV 44-6 con la nota di Rosati 2007, pp. 254-5). *Cyllenius ibidis alis*: il dio tradizionalmente alato, Mercurio (Virgilio, *Aen.* IV 252 *paribus nitens Cyllenius alis*), nato sul monte arcade di Cillene, si nasconde assumendo le ali di un ibis, l'uccello che in Egitto era effettivamente sacro a Thoth-Ermes (Erodoto, II 76 ne descrive due diversi tipi), e talmente protetto che i suoi uccisori erano condannati a morte (II 65, 5); riferendosi a questo mito, Luciano, *de sacrificiis* 14, afferma che il dio assunse invece la testa di cane (con ovvio riferimento al dio Anubi). Ironico che sia proprio Ermes-Mercurio, il dio «psicopompo» (cui è quindi propria la funzione di guida), a chiudere la pattuglia degli dèi in fuga.

332-40. La sezione di raccordo fra le due *performances* contiene segnali importanti sulle diverse strategie comunicative dei due gruppi in competizione. Invitando la Musa al racconto, Minerva si predispone all'ascolto sedendosi all'ombra: la specificazione di *ordine referre* richiede un resoconto diverso da quello succinto e sbrigativo usato per la prova della Pieride (oltre a IX 5 cfr. anche *Her.* 20, 203 *ordine fac referas ut sis mihi cognita primum*; *Rhetorica ad Herennium* II 47 *ordine, ut quicquid erit dictum, referemus*; Virgilio, *Aen.* XI 240-1 *quae referant fari iubet, et responsa reposcit / ordine cuncta suo*); uno spunto ironico, per le molte digressioni del racconto della Musa (ma in realtà della stessa Calliope) coglie Nikolopoulos 2004, p. 52. Una scena dunque di sapore bucolico, come p. es. in Calpurnio, 2, 21 che *sub annosa medius consederat umbra*, detto del giudice Tirsi che indica i tempi ai pastori in gara, o come sopra le ninfe a v. 317 *factaque de*

uiuo pressere sedilia saxo (delle quali Minerva si trova così, nel suo dialogo con la Musa, a replicare la parte di ascoltatrice-giudice che esse svolgono nella storia racchiusa dalla cornice). Cfr. anche il monte Tmolo, giudice della gara fra Apollo e Pan, a XI 157-8 *monte suo senior iudex consedit et aures / liberat arboribus*.

332. *Hactenus*: per la sua funzione di segnale narrativo cfr. la nota a 642.

333. *poscimur*: evidentemente dalle ninfe-giudici; ma la notazione vuole rilevare il rispetto delle regole, e l'assenza di ogni alterigia o impazienza, da parte delle Muse. L'attesa dell'invito a parlare da parte del giudice rientra infatti nelle buone norme della retorica: cfr. Quintiliano, *Inst.* XI 3, 156-7 *cum iudex in priuatis aut praeco in publicis dicere de causa iusserit, leniter est consurgendum ... paulum est commorandum ... etiam cum ad iudicem nos conuerterimus et consultus praetor permiserit dicere, non protinus est erumpendum, sed danda breuis cogitationi mora: mire enim auditurum dicturi cura delectat et iudex se ipse componit*. Norme rispettate dallo stesso Ulisse in Ovidio, *Met.* XIII 126-7, diversamente dal comportamento incontrollato del suo avversario Aiace (XIII 2-3 *surgit ... impatiens irae*). *Aonides*: equivale per il senso a beotiche (la regione dell'Elicona, dal nome di un popolo anticamente stanziato nella zona), ma è la storia dell'epiteto a renderne pregnante la presenza in questa sezione. La sua coniazione (nella forma Ἀόνιος) risale probabilmente a Callimaco, all'inizio degli *Aitia* (fr. 2a, 15 sgg. Pfeiffer), in relazione alla fonte Aganippe e nel contesto del sogno sulla sua iniziazione poetica, e anche le sue prime occorrenze latine (Catullo, 61, 28; Virgilio, *Ecl.* 10, 12; Properzio, I 2, 28; III 3, 42) restano legate al tema dell'ispirazione (Hollis 2007, p. 353 a Cornelio Severo, 209). C'è inoltre motivo di credere (cfr. Virgilio, *Ecl.* 6, 64-5 *errantem Permessi ad flumina Gallum / Aonas in montis ut duxerit una sororum*, su cui cfr. la nota a 270) che il termine fosse ripreso da Gallo nella descrizione della propria investitura poetica, e sarebbe dunque un ulteriore indizio della presenza del poeta in questo contesto di simbologie poetologiche. Questa è la prima occorrenza della forma *Aonides* (poi VI 2; sulla predilezione di Ovidio per queste formazioni aggettivali femminili in *-is*, *-idis/os* cfr. Kenney 2002, pp. 68-9), frequente poi in poesia flavia a designare le Muse (Stazio, *Theb.* IV 182-3 *doctas ... Aonidas*; *Siluae* I 2, 247 *Aonidum comites*; V 3, 121-2 *sorores Aonides*; Silio Italico, XI 462-3 = XII 408-9 *sororum / Aonidum*; Marziale, VII 22, 2; Giovenale, 7, 59; cfr. anche *Musae Aonides* nell'adespoto fr. 248 Hollis).

333-4. *sed forsitan ... aures*: l'attenzione all'ascoltatore da parte della Musa narratrice rientra in una corretta strategia retorica, ossia il

ricorso all'*insinuatio* che i trattatisti (*Rhetorica ad Herennium* I 9; Cicerone, *Inu.* I 23; Quintiliano, *Inst.* IV 1, 48; ecc.) prevedono di fronte ad ascoltatori-giudici stanchi (sulle «orecchie vuote» – qui cfr. *uacet* – come simbolo della disponibilità dell'ascoltatore ved. Rosati 2007, p. 253 nota a IV 41); anche perché il gesto di cortesia segnala l'intenzione di dedicare uno spazio ben maggiore al racconto di Calliope. Ma *praebere aures* sembra rilevare il tipo di attenzione particolare che si riserva a una *performance* artistica, cfr. *Trist.* III 7, 25 *praebebam factis modo uersibus aures* (Ovidio che ascolta le prove poetiche di Perilla); cfr. Janka 1997 ad *Ars* II 347. Il cenno alla mancanza di *otia* del prestigioso interlocutore sembra invece rientrare nel formulario ossequioso della topica cortigiana verso un potente chiamato *opera ad maiora* e perciò impossibilitato a prestare attenzione alle attività artistiche (cfr. v. 269, con la nota relativa): ved. in partic. *Trist.* II 214-24 *et sunt notitia multa minora tua; / utque deos caelumque simul sublime tuenti / non uacat exiguis rebus adesse Ioui, / de te pendentem sic dum circumspicis orbem, / effugiunt curas inferiora tuas. / scilicet imperii princeps statione relicta / imparibus legeres carmina facta modis? / non ea te moles Romani nominis urget, / inque tuis umeris tam leue fertur onus, / lusibus ut possis aduertere numen ineptis, / excutiasque oculis otia nostra tuis*; Orazio, *Ep.* II 1, 1-4, con Brink 1982.

337. *summam ... uni*: fra le Muse Calliope è «la più illustre di tutte» fin da Esiodo, *Theog.* 79, e sarà detta *e nobis maxima* alla fine della *performance* (v. 662); cfr. anche *prima sui ... chori* in *Fasti* V 80. Il nome stesso («perché emette una bella voce [καλὴ ὄψ], e per la sua eccezionale eloquenza ottiene l'approvazione degli ascoltatori»: Diodoro, IV 7, 4; trad. I. Labriola) è una garanzia di successo.

338. *surgit ... capillos*: il gesto di Calliope rientra nella studiata teatralità della *performance* retorica: cfr. ancora Quintiliano, *Inst.* XI 3, 156-8 *leniter est consurgendum ... paulum est commorandum ... danda breuis cogitationi mora: mire enim auditurum dicturi cura delectat ... in hac cunctatione sunt quaedam non indecentes, ut appellant scaenici, morae: caput mulcere, manum intueri ... aut quod quemque magis decet*. Ben calcolata, anche nei confronti delle ninfe-giudici, è la semiotica centrata sull'edera, simbolo del prestigio professionale delle Muse (cfr. *Fasti* V 79 *neglectos hedera redimita capillos ... Calliopea*). Ancora più teatrale l'atteggiamento di Apollo a XI 165-9 *ille caput flauum lauro Parnaside uinctus / uerrit humum Tyrio saturata murice palla / distinctamque fidem gemmis et dentibus Indis / sustinet a laeua, tenuit manus altera plectrum; / artificis status ipse fuit*. Ma nel *surgere* di Calliope viene colta anche una didascalia sull'innalzarsi del registro espressivo col passaggio di parola alla Musa dell'epica (Hinds 1987, p. 166 nt. 39).

339. *praetemptat*: ispirato a una retorica della modestia, in linea con l'atteggiamento di indugio raccomandato dai trattatisti, anche il gesto del «provare» le corde dello strumento prima di affrontare l'esecuzione (a differenza dell'inizio precipitoso di artisti arroganti, e destinati alla sconfitta, come le Pieridi e Pan); analogamente il figlio di Calliope, Orfeo, *ut satis impulsas temptauit pollice chordas / et sensit uarios, quamuis diuersa sonarent, / concordare modos, hoc uocem carmine mouit* (X 145-7).

341-661. *Il ratto di Proserpina*. Il canto di Calliope ha come oggetto la celebrazione di Cerere, cui dà occasione la storia del ratto di sua figlia Proserpina da parte di Dite, il dio degli inferi (un mito antichissimo, che nella annuale discesa della dea nel mondo sotterraneo rappresenta il ciclo delle stagioni e la rinascita della natura in primavera). La storia, che ha una trattazione parallela in *Fasti* IV 417-620, in connessione con la festa romana dei *Cerealia* (i due testi ovidiani sono stati oggetto di un'analisi comparata soprattutto per la messa a punto dei diversi registri espressivi: particolarmente importante Heinze 1919), era già oggetto dell'omerico *Inno a Demetra*, un modello che Ovidio richiama ripetutamente (Hinds 1987), ma era stata ripresa in età ellenistica, e anche di questa mediazione restano tracce significative in Ovidio (la sua presenza sarà poi nettissima nel *de raptu Proserpinae* di Claudiano). Il dibattito sulle fonti di Ovidio è stato particolarmente intenso e vivace (una buona sintesi in Montanari 1974). Alla tesi che postulava l'impiego da parte di Ovidio, per entrambe le redazioni del mito, di una sola fonte poetica ellenistica (per noi perduta), che avrebbe mediato anche il contatto con l'inno omerico, negli *Aitia* di Callimaco (L. Malten, *Ein alexandrinisches Gedicht vom Raube der Kore*, «Hermes» XLV 1910, pp. 506-53), se ne è progressivamente sostituita un'altra che individuava il modello poetico nelle *Metamorfosi* di Nicandro (K. Barwick, *Ovids Erzählung vom Raube der Proserpina und Nikanders* Ἑτεροιούμενα, «Philologus» LXXX 1925, pp. 454-66, dopo Bethe 1904), variamente integrato con apporti da altri autori. Da ultimo ha prevalso una tesi conciliativa che faceva spazio a entrambi i poeti ellenistici (H. Herter, *Ovids Persephone-Erzählungen und ihren hellenistichen Quellen*, «RhM» XC 1941, pp. 236-68), ma mentre l'apporto di Callimaco si è rivelato assai incerto, quello di Nicandro ha guadagnato progressivamente consistenza (cfr. anche Montanari 1974, p. 123), così come si è accertata l'importanza dell'*Inno a Demetra*. Rispetto a quest'ultimo, la novità forse più rilevante della versione di Ovidio è nell'ambientazione siciliana del ratto di Proserpina (sulle svariate localizzazioni cfr. Richardson 1974, pp. 149-50; su quella siciliana, pp. 76-7). Presupposta probabilmente già

da Pindaro (*Nem.* 1, 13-4), e attestata esplicitamente nel poeta tragico Carcino il Giovane, la collocazione della vicenda nell'isola doveva avere grande rilievo nello storico siciliano Timeo di Tauromenio (vissuto tra IV e III sec. a.C.), al quale con tutta probabilità si rifanno le narrazioni del mito sia di Diodoro Siculo, V 2-5 sia di Cicerone, *Ver.* IV 106 sgg. Tracce di un «orgoglio siciliano» nell'ambientazione del mito (sia pur interpretato in un'ottica razionalistico-evemeristica: Cerere è una «donna di Enna») sull'isola si possono cogliere anche nella narrazione del siracusano Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 7, 1-6 (in partic. 5-6). Con lo spostamento dall'Attica (nell'*Inno a Demetra* lo scenario del ratto era «la pianura di Nisa», v. 17, nella regione della Caria: cfr. Hinds 1987, pp. 45-6), la vicenda cessava di essere il mito dell'origine dei misteri eleusini per diventare *tout court* un mito-*aition* dell'agricoltura. Come conferma anche l'insistenza (in Diodoro, V 2, 4 e 3, 1; e in Cicerone, *Ver.* IV 106-7) sull'antichità e autorevolezza delle fonti attestanti lo svolgimento dell'evento in Sicilia, si può facilmente supporre che tale rivendicazione sia indizio di una rivalità con l'Attica sul primato nell'invenzione dell'agricoltura, e della volontà di fare della Sicilia la beneficiaria del dono di questa tecnica da parte di Cerere (ved. Fabre-Serris 1995, p. 70): cfr. Cicerone, *Ver.* IV 106 *et natas esse has in his locis deas et fruges in ea terra primum repertas esse arbitrantur, et raptam esse Liberam, quam eandem Proserpinam uocant, ex Hennensium nemore, qui locus, quod in media est insula situs, umbilicus Siciliae nominatur.* Ed essendo l'agricoltura, che di lì si sarebbe diffusa al resto del mondo, la prima tappa del processo di civilizzazione, la Sicilia (granaio di Roma repubblicana) si configura come la terra da cui l'evoluzione umana (oltre che, con le nozze di Plutone, il definitivo assetto dell'ordine cosmico) ha avuto origine. Certamente la nuova ambientazione mette la regione in primo piano, e offre a Ovidio (che aveva visitato la Sicilia insieme all'amico poeta Pompeo Macro: cfr. *Pont.* II 10, 21-30) l'occasione per inglobare anche i principali altri miti relativi all'isola, come quello di Aretusa, che esalta il rapporto di continuità fra Sicilia e Grecia, la terra dei suoi colonizzatori (oltre a rivelare ovvie analogie, tranne che nell'esito, con il mito-cornice del ratto di Proserpina). In un libro che, chiudendo la prima delle tre pentadi, è uno snodo importante nella struttura del poema, la Sicilia svolge dunque un ruolo notevole come prima tappa del percorso verso Roma (come lo era stata per Enea e i suoi in Virgilio; e curiosamente anche lì la regione è teatro di gran parte del quinto libro), e quale luogo di scambio fra cultura greca e romana (von Albrecht 2000, p. 230).

Come già l'inno omerico, anche il racconto di Ovidio è collocato in uno spazio cronologico in cui la divisione dei poteri tra i figli di Crono/Saturno ha già avuto luogo, ma il quadro è ancora instabile, e

proprio la storia narrata nell'inno, le nozze di Dite con Proserpina, figlia di Giove (in realtà già date per avvenute a II 261), contribuisce a stabilizzare l'assetto del mondo (oltre a confermare il potere e l'influenza di Venere, che estende il suo dominio sul «terzo regno»: il ruolo chiave dell'eros in questo libro avrà un parallelo nel decimo, con l'innamoramento della stessa Venere, cfr. Barchiesi 1999, p. 115 nt. 12; von Albrecht 2000, p. 57). L'iniziativa politica, che nell'*Inno* (e generalmente nelle altre fonti: Scarpi 1976, p. 112) è di Giove, e di cui qui resta traccia nella sua decisione sulla divisione del tempo di Proserpina fra i due semestri (vv. 564-7), viene in Ovidio trasferita a Venere: si ha così una «erotizzazione» della politica, ossia un ricorso all'eros come strumento della politica, o se si vuole, una politicizzazione dell'eros, del quale si mostrano il carattere e le potenzialità politiche. Ma ovviamente questa erotizzazione dell'universo è anche un segnale programmatico sulla centralità dell'eros nell'epica ovidiana. Una lettura in chiave di attualizzazione politica, come attacco alle ambizioni imperialistiche, e al programma di etica sessuale, del più potente erede di Venere, Augusto, è quella proposta da Johnson 1996 e 2008, pp. 64-71.

Sul piano strutturale, la storia del ratto ingloba in sé una serie di episodi minori ambientati (tranne quello di Lico) in Sicilia, la terra in cui Venere (cfr. v. 363 *Erycina*, e la nota a 363-82) esercita il suo dominio, e più o meno strettamente connessi alla cornice del ratto di Proserpina (ma anche con il contesto che lo accoglie: p. es., l'ambizione di «conquista del territorio» da parte di Venere ha un parallelo nell'analogo tentativo espansionistico delle Pieridi, vv. 311-4). Particolarmente evidente il parallelismo fra il ratto di Proserpina e quello (eluso) di Aretusa, che tuttavia nella vittoria finale di Diana (grazie alla quale Aretusa riesce a sottrarsi all'assalto erotico di Alfeo) vede un parziale ridimensionamento del potere di Venere sull'isola e in questa sezione del poema. In generale, sulla centralità assegnata alle ninfe nel racconto di Calliope, funzionale alla volontà di compiacerle in quanto giudici della competizione, cfr. Zissos 1999. I vari episodi sono accortamente distribuiti nell'economia generale del racconto (a costo di qualche anacronismo, come quello di presupporre l'esistenza di Aretusa e altre realtà storiche già nel remoto passato mitico del rapimento), che tematizza il problema della strategia narrativa (esemplare l'attesa, dichiarata dalla stessa narratrice, del momento psicologicamente opportuno per raccontare l'amore di Alfeo per Aretusa: vv. 499-501); ma il racconto di Calliope, come rilevano le frequenti didascalie metanarrative, è anche esemplare per l'abilità nell'uso dei tempi della narrazione, con studiati indugi e improvvise accelerazioni.

Dopo Heinze 1919 (che in opposizione alla versione elegiaca dei *Fasti* accentua il tono epico della narrazione, senza però metterlo in

relazione con la voce di Calliope, Musa dell'epica) è fondamentale Hinds 1987, soprattutto in chiave programmatica e per il rapporto col modello dell'*Inno* omerico; per una lettura più politica cfr. Johnson 1996 e 2008, pp. 41-73; Barchiesi 1999, p. 114 sgg. Da vedere inoltre B.R. Nagle, *Two miniature carmina perpetua in the* Metamorphoses*: Calliope and Orpheus*, «GB» XV 1988, pp. 99-125; Cahoon 1996; Zissos 1999. Sulla fortuna cfr. H. Anton, *Der Raub der Proserpina: literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg 1967.

341. *Prima Ceres*: il prologo della storia enuncia il tema della *performance* di Calliope, un canto in onore di Cerere, ed è anche un forte segnale di genere. L'anafora *prima Ceres ... prima ... prima ...* (cfr. già *Am.* III 10, 11-3 *prima Ceres ... prima ...*) annuncia lo stile solenne dell'inno (analisi in Perutelli 1975), un inno rapsodico alla dea di cui si celebra l'aretalogia (Hinds 1984, pp. 51-2; su questo elemento come componente fissa del genere cfr. G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo 1999, p. 64 sgg.); oltre che a un genere, rinvia però anche al preciso modello dell'*Inno a Demetra*. L'omaggio devoto alla dea, con l'abile ricorso alla retorica della modestia, fa da proemio al racconto, che inizierà rintuzzando immediatamente la versione distorta e tendenziosa delle Pieridi.

342-3. *fruges ... leges*: il parallelismo dei due emistichi iniziali dei vv. 342 e 343 insiste sul nesso di necessità tra *fruges* e *leges* (forti sotto questo aspetto le analogie con Diodoro, V 2-3), cioè tra l'invenzione dell'agricoltura e l'istituzione della vita associata e regolata da norme (cfr. Servio, *ad Aen.* IV 58 *quae feritas interrupta est inuento usu frumentorum, postquam ex agrorum diuisione nata sunt iura*); notevole in questo senso, da parte di una dea che ha insegnato all'umanità «sia a vivere che a vivere con decoro (καλῶς)» (Diodoro Siculo, V 3), la protesta contro il comportamento arcaicamente rozzo di Dite (cfr. la nota a 415-6). Su Cerere, tradizionalmente legislatrice (θεσμοφόρος), cfr. almeno Callimaco, *Cer.* 18; Calvo, 31, 1 *leges sanctas docuit*, con Hollis 2007, p. 75; Cicerone, *Ver.* IV 187; Virgilio, *Aen.* IV 58 con Pease 1935; ma sul ruolo della dea all'inizio del processo di civilizzazione è percepibile soprattutto il modello di Virgilio, *Geor.* I 147-8 *prima Ceres ferro mortalis uertere terram / instituit*. Per *mitia* cfr. la nota a 497.

343. *Cereris ... munus*: l'epifonema riassume l'idea dei molti doni (*dedit ... dedit*) di Cerere, e forse è un rinvio puntuale a *h. Cer.* 122 «*Dono* è il mio nome», con Càssola 1975 e Richardson 1974.

345. *carmina digna*: la movenza che celebra la grandezza di Cerere (che Perutelli 1975, p. 186 accosta alla celebrazione di Epicuro in Lucrezio, V 1-19, svolta in relazione proprio ai modelli divini di Cerere

e Bacco) è accompagnata dalla rituale affettazione di modestia (sull'inadeguatezza del celebrante rispetto al celebrando: cfr. almeno Curtius 1992, pp. 97-100 e 453-9). Le parole di Calliope (nelle quali lo stilema della ripetizione arieggia il linguaggio religioso) sono una chiara ripresa di quelle con cui Gallo attribuiva alle Muse il merito di avergli ispirato un canto degno della sua donna (fr. 2, 6-7 Courtney): *tandem fecerunt carmina Musae / quae possem domina dicere digna mea* (Hinds 1984 e 1987, pp. 121-5; Barchiesi 2002b, pp. 193-5; sugli altri echi di questi versi cfr. anche Cairns 2006, pp. 91-4). La puntualizzazione che la dea certamente è degna di questo canto sembra potersi leggere anche in chiave ironica, come allusione a un canto che ha come garante la dea che lo produce, cioè la prima delle Muse, e la voce di Gallo come modello (su un altro indizio della presenza di Gallo in questa sezione cfr. la nota a 312).

346-55. L'attacco di Calliope è orgoglioso e polemico contro la tendenziosità della Pieride, che ha omesso di raccontare l'esito della battaglia, cioè la vittoria degli dèi e la disfatta di Tifeo, colpito da Giove (cfr. III 303) e schiacciato sotto il suolo della Sicilia: oltre a Nicandro (Antonino Liberale, 28, 4), cfr. Pindaro, *Pyth.* 1, 15-28 (con Bernardini et alii 1995, p. 14); Eschilo, *Prom.* 351-72; Ovidio, *Her.* 15, 11; *Fasti* I 573-4 e IV 491; Manilio, II 878-9; Igino, *Fab.* 152, 2; Valerio Flacco, II 17-33; ecc. (secondo un'altra versione il Gigante schiacciato sotto la Sicilia è invece Encelado: cfr. Callimaco, fr. 1, 35-6 Pfeiffer; Virgilio, *Aen.* III 578-82; pseudo-Virgilio, *Aetna* 71-3; Stazio, *Theb.* XI 8 e XII 275; Apollodoro, I 6, 2 [37]). Al riscatto e alla vittoria degli dèi, secondo la tradizione, avrebbe dato un contributo fondamentale Minerva, sfruttando il potere della Gorgone (Lucano, IX 656-8; Claudiano, *Carmina minora* 53, 91 sgg.; Sidonio Apollinare, *Carmina* 6, 19 sgg.; *LIMC* II 1, 1984, pp. 990-2 e 1069-70); qui invece non se ne fa menzione: è evidente che la cronologia del poema (in cui l'episodio dell'assalto di Tifone è molto lontano nel tempo, mentre la conquista della Gorgone da parte di Perseo è recentissima) escludeva tale possibilità. Nella punizione di Giove è evidente il contrappasso che oppone lo schiacciamento del Gigante ribelle (*ingesta ... subiectum ... urguet*) alle sue ambizioni di ascesa celeste (*aetherias*). L'idea dello schiacciamento dei (Titani) ribelli sotto la terra risale a Esiodo (*Theog.* 717-9 e 729-33); l'immagine del seppellimento ha però un parallelo nel *Senatus consultum Pisonianum* che attribuisce ad Augusto il merito di aver messo fine alle guerre civili (*omnibus ciuilis belli sepultis malis*): cfr. Barchiesi 2002b, p. 1.

347. *Trinacris*: la denominazione greca della Sicilia (glossata a *Fasti* IV 419-20, nella localizzazione iniziale della parallela narrazione del

mito: *terra tribus scopulis uastum procurrit in aequor / Trinacris, a positu nomen adepta loci*; cfr. anche *Met.* XIII 724-7) è qui funzionale alla descrizione della topografia dell'isola: le sue tre estremità schiacciano gli arti di Tifeo, e l'Etna, sull'asse delle braccia nello spazio che separa il capo Pachino dal Peloro, altro non è che la bocca del mostro eruttante fuoco e sabbia (cfr. *Fasti* IV 391 *alta iacet uasti super ora Typhoeos Aetne*). L'indomita energia di Tifeo e i suoi ripetuti tentativi di liberarsi dal peso che lo schiaccia (la neoconiazione *remoliri* rinvia a *magnis ... molibus*) diventano così l'eziologia (*inde*, v. 356) della sismicità della Sicilia (cfr. già Virgilio, *Aen.* III 581-2 *et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem / murmure Trinacriam*, con Horsfall 2006). Ma l'immagine di lui che continua a rovesciare *oppida* e *magnos deuoluere ... montes* (vv. 354-5) sembra come fissare in emblema il gesto tipico della sovversione dei Giganti (sull'accumulo dei monti cfr., p. es., Virgilio, *Geor.* I 281-2 *ter sunt conati imponere Pelio Ossam / scilicet atque Ossae frondosum inuoluere Olympum*; pseudo-Virgilio, *Aetna* 50 *iam coaceruatas nituntur scandere moles*). L'epiteto è attestato in latino a partire da Catullo, 68, 53 nella forma *Trinacrius* (di matrice callimachea, fr. 40 Pfeiffer; altro in Bessone 1997, p. 189); quella grecizzante in *-is* è solo in Ovidio (cfr. anche *Trist.* V 13, 22; come sostantivo in *Pont.* II 10, 22).

348. *ausum ... Typhoea*: *audere* e i suoi coradicali designano abitualmente l'audacia che muove l'assalto al cielo da parte dei Giganti: cfr. p. es. *Fasti* III 439 *ausos caelum adfectare Gigantas*; V 35-6 *Gigantas / ... ausuros in Iouis ire domum*; Sidonio Apollinare, *Carmina* 9, 87 *audebat superos ciere*; Orazio, *Carm.* III 4, 56 *Enceladus ... audax.*

356-61. *et rex ... terrae*: come Giove dopo il disastro provocato da Fetonte (II 401-4), anche Plutone-Dite, dopo l'assalto dei Giganti, controlla, da buon sovrano preoccupato della tranquillità dei suoi sudditi, la stabilità del proprio regno. E come lì seguiva l'innamoramento di Giove per Callisto, qui la stabilità e sicurezza «politica» sono la premessa per l'innamoramento del dio degli inferi.

356. *rex ... silentum*: Ade-Dite, il sovrano infernale (la definizione dei morti come *silentes* qui è funzionale all'idea di tranquilla stabilità che l'azione sovversiva di Tifeo minaccia di turbare), paventa che il suolo terrestre si apra violando i confini fra i diversi regni. Il timore che un terremoto immetta la luce nel mondo infernale risale alla battaglia fra gli dèi in Omero, *Il.* XX 61-5 («il signore degli inferi, Ade, balzò dal suo trono e urlò di terrore, temendo che Poseidone squarciasse il suolo e agli occhi degli dèi e degli uomini apparissero le spaventose, putride dimore di cui hanno orrore anche i numi»; trad. M.G. Ciani), ma è evidente la ripresa diretta del modello di Virgilio, *Aen.* VIII 243-6 *non secus ac si qua penitus ui terra dehiscens / infer-*

nas reseret sedes et regna recludat / pallida, dis inuisa, superque immane barathrum / cernatur, trepident immisso lumine Manes. Cfr. anche Stazio, *Theb*. VIII 17-20.

359-60. *tenebrosa ... atrorum*: su buio e colore nero tipici dell'Ade cfr. *nigri ... Ditis* a IV 438.

361-2. *ambibat ... labare*: il sapore politico (e romano) di *fundamina*, un rarissimo termine poetico che sembra coniato da Virgilio (*Geor*. IV 161, riferito ai favi delle api), è confermato da XV 433 *mole sub ingenti rerum fundamina ponit* (si parla di Roma) e XIV 808-9 *fundamine magno / res Romana ualet*; *Fasti* IV 835 *augurio laeti iaciunt fundamina ciues* (la solenne fondazione della città). Il termine presuppone l'idea dello Stato come edificio, una struttura architettonica la cui stabilità il buon sovrano ha il compito di sorvegliare (per l'immagine cfr., p. es., Cicerone, *Off*. II 78 *labefactant fundamenta rei publicae*; Fantham 1972, pp. 129-30 e nt. 30). Il terremoto è del resto fenomeno inquietante che mette in crisi l'idea stessa di stabilità, tradizionalmente associata alla terra, immobile *fundamentum mundi* al centro dell'universo (secondo una diffusa teoria di matrice aristotelica, su cui cfr. Parroni 2002 a Seneca, *Nat. quaest*. VI 1, 4-5). Il verbo *ambire*, con l'idea di un controllo dell'*esterno* di quella struttura, richiama l'immagine del *princeps* attento a vigilare come una sentinella (*statio principis*) sulla sicurezza dei confini dell'impero: cfr. *Trist*. II 217 *de te pendentem sic dum circumspicis orbem*.

363-82. Il giro di ispezione per controllare la stabilità del regno da parte di Dite porta il dio a contatto con Venere che esercita un potere particolare sulla Sicilia, avendo il suo centro nel tempio di Erice, monte dell'area nord-occidentale dell'isola (*Erycina*, su cui cfr. McKeown 1998 a *Am*. II 10, 11-2, è dunque epiteto qui contestualmente motivato; per le implicazioni etimologiche, Michalopoulos 2001, p. 172). L'escursione di Dite si svolge senza fretta (*uagantem*), mentre nella narrazione parallela dei *Fasti* l'azione del ratto è fulminea (IV 445-6 *hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert / regnaque caeruleis in sua portat equis*), poiché, diversamente da qui, *diurnum / lumen inadsueti uix patiuntur equi* (vv. 449-50), ed è ovviamente priva di qualunque implicazione politica. Si tratta quindi di due poteri che vengono a contatto e inevitabilmente si confrontano, anche sul piano militare, per l'occupazione di uno spazio vitale. Il discorso di Venere al figlio Cupido («l'Imperatrice e il Comandante in capo di un impero», Johnson 1996, p. 126) è tutto improntato al linguaggio del potere imperiale e alla logica della conquista: Ovidio traduce così, in termini moderni e romani (anche se il potere che si afferma è di tipo erotico), un aspetto importante che faceva da sfondo al mito del ratto

di Proserpina già nell'omerico *Inno a Demetra* (cfr. Clay 1989, p. 208), cioè la riorganizzazione dello spazio cosmico e la ridistribuzione degli onori fra gli dèi. Sui vari modi in cui Ovidio in generale incorpora il «linguaggio dell'impero» cfr. T. Habinek, «Ovid and empire», in Hardie 2002a, pp. 46-61.

364. *monte suo residens*: l'immagine di Venere che dall'alto del suo monte guarda e controlla quanto accade nelle sue terre sembra lo «sguardo del potere», come quello di Roma dall'alto dei suoi colli in *Trist.* III 7, 51-2; per questo modo, tipico del potere imperiale, di «guardare il mondo dalla cima di un monte» cfr. T. Murphy, *Pliny the Elder's Natural history: the empire in the encyclopedia*, Oxford 2004, pp. 132-3. L'incitamento alla conquista che la dea rivolge a Cupido ricorda lo schema storiografico del comandante che da un'altura addita alle sue truppe il territorio da conquistare (Polibio, III 54, 2-3; Livio, XL 21, 2-4).

365. *arma ... potentia*: la ripresa esibita delle parole con le quali in Virgilio Venere spinge Cupido a intervenire nella vicenda di Cartagine (*Aen.* I 664-5 *nate, meae uires, mea magna potentia, solus / nate patris summi qui tela Typhoea temnis*) stabilisce un nesso diretto con il disegno politico da cui ha origine la storia stessa di Roma, insistendo anche sul ruolo cruciale che l'eros vi ha svolto (Hinds 1987, pp. 133-4; cfr. Schmitzer 1990, pp. 212-3).

368. *triplicis ... regni*: la divisione per sorteggio del dominio del mondo fra i tre figli di Crono e Rea, e l'assegnazione ad Ade del regno dei morti, è nota già a Omero (*Il.* XV 187-92), mentre l'idea di una gerarchia fra i tre regni, e di una divisione non affidata al caso ma al maggior prestigio di Giove, non sembra attestata prima di Callimaco, *Iou.* 60-7. Diversamente che altrove (p. es. in Stazio, *Theb.* VIII 38-40 *magno me tertia uictum / deiecit fortuna polo, mundumque nocentem / seruo*), non c'è qui comunque un atteggiamento di rancore verso i fratelli, soprattutto Giove, da parte di Ade-Dite in quanto svantaggiato (*fortuna nouissima*) nella distribuzione dei tre regni, o la minacciosa richiesta di risarcimenti, come sarà in Claudiano (*de raptu Proserpinae* I 32-4 *tumidas exarsit in iras / proelia moturus superis, quod solus egeret / conubiis*, con Onorato 2008). L'idea di assegnargli una sposa qui è di Venere, e nasce solo dalla sua volontà di estendere il dominio dell'amore anche nel mondo infero, non certo per risarcire Dite di un torto subito. Nella versione dei *Fasti* la vista di Proserpina è casuale (IV 445-6), ma l'unione va certamente incontro agli interessi di Giove (v. 597 sgg.).

369-71. *tu superos ... Tartara*: che anche gli dèi siano soggetti al potere di Eros è motivo tradizionale già della *Teogonia* esiodea (vv.

120-2) o dell'omerico *Inno a Venere* (1-7). L'inclusione fra le vittime dei sommi (*ipsum*) Giove e Nettuno, il cui potenziale erotico è proverbiale, e di tutti gli dèi che da loro «dipendono» (rispettivamente *superos* e *numina ponti*), è la premessa per esigere l'intervento anche su Dite (*numina*, *uicta*, *domas*, *regit* rilevano il paradosso dei «potenti domati»: cfr. Ovidio, *Her.* 4, 12 *regnat et in dominos ius habet ille deos*). Ma *Tartara*, dopo *ponti*, disegna un'estensione spaziale, concretamente politica, di quel dominio; e al crudo linguaggio del potere rimandano sia *profers* (Livio, I 33, 9 *usque ad mare imperium prolatum*; Virgilio, *Aen.* VI 794-5 *super et Garamantas et Indos / proferet imperium*, con Norden 1934) sia il prosaico *agitur pars tertia mundi*.

373-7. *et tamen ... easdem*: è la topica protesta di un dio che lamenta spazientito una *deminutio* del suo rango (*spernimur*), ma qui si invita il re e comandante alleato (*pro socio ... regno*, v. 378) Amore a considerare la perdita di potere e prestigio che ne consegue anche per lui (opportuna dunque la maiuscola *Amoris*, anche se è noto che questa distinzione grafica a noi familiare non vale per gli antichi). Il senso di *uires minuuntur* è quindi quello astratto di «autorità, influenza», ma può implicare un richiamo anche al concreto potenziale bellico (p. es. Livio, XXXIV 11-2). Il riferimento al cielo, dopo Nettuno e il «terzo regno», e all'esempio negativo di sudditi ribelli (per *abscedo* cfr., p. es., Livio, XXXVI 42, 6 *an nusquam abscederet ab Romanis*; XXXVIII 38, 6 *earum urbium ciues, quae regno abscedunt*; Tacito, *Ann.* I 36, 1 *si auxilia et socii aduersum abscedentis legiones armarentur*) come Minerva e Diana, permette il passaggio a Proserpina come meritevole anche lei, oltre a Dite, di diventare bersaglio di Cupido (il quale anche nell'altro caso in cui era intervenuto come arciere, colpendo Apollo e Dafne, lo aveva fatto per affermare il proprio potere). La coppia Atena-Artemide (e in più Estia) come uniche divinità ribelli al potere di Afrodite (vista qui come il tiranno della tragedia sospettoso di potenziali sovversivi: Johnson 1996, pp. 138-9) compare già nell'omerico *h. Ven.* 7-35; ma è in Diodoro, V 4 che le due dee sono esplicitamente accomunate a Core-Proserpina per la loro scelta di verginità, e anzi come sue compagne nella raccolta dei fiori; questa tradizione è già attestata nell'*Elena* di Euripide (vv. 1314-6; cfr. R. Kannicht, *Euripides. Helena*, Heidelberg 1969, *ad loc.*; altro in Bömer) e ben documentata (p. es. Igino, *Fab.* 146, 2 o Claudiano, *de raptu Proserpinae* II 18-35, dove cfr. in partic. 20 *utraque uirgo*).

378. *mea gratia*: così (cfr. Luck 2005b, p. 259, che recupera una proposta di Heinsius) sembra si debba effettivamente correggere *ea gratia* della tradizione manoscritta (accolta anche da Tarrant 2004), in linea con l'espressione idiomatica di v. 515 *si nulla est gratia matris*; II 293 *nec te mea gratia tangit*; VI 440-1 *si gratia ... ulla mea est*; IV 536

aliqua et mihi gratia ponto est (sul senso politico di *gratia* cfr. Hellegouarc'h 1972, pp. 202-8). Venere si appella ai propri diritti, che le consentono di esigere l'intervento del «socio» e alleato Cupido.

379. *iunge deam patruo*: nella sua spregiudicata volontà imperialistica Venere non oblitera ma anzi sottolinea i legami di parentela tra Proserpina e lo zio paterno, che fanno del loro un rapporto sostanzialmente incestuoso (così almeno doveva apparire a un lettore di Ovidio, perché a Roma diversamente che in Grecia [cfr. la nota a 12-29], prima dell'apposita legge introdotta da Claudio nel 49 d.C. per sposare Agrippina, era proibito il matrimonio fra un uomo e la figlia di suo fratello: cfr. Treggiari 1991, pp. 38 e 112). Di un'altra relazione, apertamente incestuosa, la stessa Proserpina è vittima per colpa del padre Giove, come denuncia Aracne a VI 114 (cfr. la nota relativa). In *Fasti* IV 445-6 *hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert / regnaque caeruleis in sua portat equis*, il narratore sembra rilevare, nell'azione precipitosa del dio, la casualità della scelta di Proserpina come vittima del rapimento. Una motivazione assai diversa del ratto, frutto di volontà personale, anzi di una passione incontrollata del rozzo contadino Plutone (*diues rusticus*; *amatorem rusticum*), e non effetto di una strategia politica esterna, è quella fornita da Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 7, 1-2 *Pluton ... temerario cupiditatis ardore, cum moras dilationis ferre non posset, et cum praeposteri amoris coqueretur incendiis*.

379-84. *ille ... harundine*: senza replicare (*arbitrio matris* ne fa più un bambino ubbidiente che un alleato attento a soppesare argomenti di strategia politica) Cupido incocca una freccia (*de mille ... unam* rileva sia la ricchezza dell'arsenale sia l'inesorabilità del singolo colpo) e trafigge al cuore Dite: un unico lungo periodo traduce l'immediatezza della sequenza tra comando e azione (su *harundo* come «freccia» cfr. Casali 1995, p. 214). Nella descrizione di Cupido che mira il bersaglio i commentatori (cfr. soprattutto Bömer) rilevano una presunta innaturalezza della posa, spiegata con la probabile influenza di due diversi modelli figurativi, che avrebbe indotto il poeta a sovrapporre fasi distinte, quella del piegare (*opposito genu*, cioè facendo leva col ginocchio) un arco ancora informe, da rendere flessibile, e quella del tendere invece l'arco con la freccia pronta da scoccare. In realtà la scena parallela di *Am.* I 1, 21-5 mostra una sequenza identica: *pharetra cum protinus ille soluta / legit in exitium spicula facta meum, / lunauitque genu sinuosum fortiter arcum, / ... / Me miserum! certas habuit puer ille sagittas* (la funzione del ginocchio è perciò ancora quella di aiuto per piegare l'arco: non discute il problema McKeown 1989). Il gesto del dio è illustrato da un modello iconografico risalente a Lisippo e documentato dalla statua di Eros-Cupido, l'unica pervenutaci

completa tra quelle risalenti a quel modello, oggi al Museo Capitolino (cfr. P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987, pp. 55-65): con la mano destra e il ginocchio destro piegato in avanti il dio tiene ferme le due estremità dell'arco, di cui tira a sé con la mano sinistra il centro per creare la tensione necessaria a scagliare la freccia.

384. *Ditem*: il nome latino del dio (il bersaglio del colpo è indicato nell'ultima parola del periodo, come il bersaglio-Medea nella scena famosa di Apollonio, III 284) corrispondente a quello greco di Plutone compare con Ennio (*Varia* 78 Vahlen *Pluto Latine est Dis pater, alii Orcum*), ma con tutta probabilità già prima con Nevio, *Bellum Poenicum*, fr. 48 Strzelecki: cfr. M. Barchiesi, *Nevio epico*, Padova 1962, p. 538 e *Personaggi Neviani (Dite, Amulio)*, «RFIC» XCI 1963, pp. 303-12. Del termine greco conserva il senso di «abbondanza, ricchezza» per rilevare l'entità di un potere fondato sul numero illimitato (cfr. Cicerone, *Nat. deor.* II 66 *terrena autem uis omnis atque natura Diti patri dedicata est, qui diues ut apud Graecos* Πλούτων, *quia et recidunt omnia in terras et oriuntur e terris*, con Pease 1958; Maltby 1991, p. 190; notevole l'allusione all'etimologia in Stazio, *Theb.* II 49-50 *nigrique Iouis uacua atria ditat / mortibus*).

385-91. Lo scenario che fa da sfondo al ratto, e il cui potere di attrazione viene espresso sinesteticamente nei minimi dettagli fonico-formali (Hinds 1987, pp. 27-30), è uno dei più classici esempi di *locus amoenus*, del quale esibisce tutti gli ingredienti topici (sulla tipologia e fortuna cfr. Curtius 1992, p. 207 sgg. e Galand-Hallyn 1994, p. 127 sgg.; sull'estetica del paesaggio in Ovidio il meglio è in Hinds 2002), con qualche tratto aggiuntivo da «età dell'oro» come l'eterna primavera; ma ovviamente il risalto dato alla ricchezza e varietà della vegetazione spontanea rimanda a una civiltà pre-cerealicola, anteriore a Cerere e ai suoi benefici (Chirassi 1968). Al tempo stesso l'insistenza sulla convenzionalità del *topos* è anche un rinvio preciso alla celeberrima ἔκφρασις ciceroniana dei dintorni di Enna premessa al racconto del mito, *Ver.* IV 107 *Henna autem, ubi ea quae dico gesta esse memorantur, est loco perexcelso atque edito, quo in summo est aequata agri planities et aquae perennes, tota uero ab omni aditu circumcisa atque directa est; quam circa lacus lucique sunt plurimi atque laetissimi flores omni tempore anni* (cui rinvia anche la versione parallela nel libro IV dei *Fasti*, dove la notazione metanarrativa dei vv. 417-8 richiama quella analoga di Cicerone: *locus ut ipse raptum illum uirginis, quem iam a pueris accepimus, declarare uideatur*; Hinds 1987, pp. 39-40). Il luogo seducente, e apparentemente rassicurante, è figura simbolica del desiderio, e uno sfondo classico per ambientarvi scene di improvvisa violenza (cfr. già Segal 1969; poi soprattutto Hinds 2002, pp.

130-6). La sua natura ambigua (e la sua funzione di anticipare lo sviluppo del racconto) è confermata dall'altro campo metaforico che emerge dalla descrizione, e che fa apparire la scena come un anfiteatro (*uelo*, *ludit*, ma forse anche la suggestione sonora del v. 387; Hinds 1987, pp. 33-5; 2002, pp. 139-40), vale a dire un luogo deputato a ospitare spettacoli di brutale violenza come quello che si sta per realizzare. Qui, nell'*umbilicus* della Sicilia, in uno spazio chiuso umido-ombroso (*humus umida ... -um ... -um*), avvolgente (*coronat*, *cingens*) e impenetrabile (*summouet*), che ospita i giochi innocenti di Proserpina e delle sue compagne, irrompe di colpo il carro impetuoso di Dite, il «cavaliere nero» che rapisce Proserpina.

385. *lacus est*: la formula che introduce la descrizione del lago *Pergus* (oggi di Pergusa), circa dieci chilometri a sud-est di Enna, è di tipo ecfrastico, ed evoca quella comune *locus est* (p. es. *Fasti* V 707; *Trist.* I 10, 32; III 1, 29; IV 4, 63; Virgilio, *Aen.* IV 481) o più ancora il tipico *incipit* esametrico dell'ἔκφρασις *est locus* (p. es. II 195; VIII 788; XV 332; Virgilio, *Aen.* I 530; III 163; VII 563; ecc.). Attraverso *lacus est* Ovidio evoca il termine assente e la struttura convenzionale qui utilizzata (come conferma la narrazione parallela del mito in *Fasti* IV 427-8 *ualle sub umbrosa locus est aspergine multa / uuidus*), ma il rinvio più preciso è al brano di Cicerone e a quella rete paronomastica (analoga a quella greca del passo parallelo di Diodoro, V 3, 3 ἔχει δὲ καὶ πλησίον ἄλση καὶ περὶ ταῦτα ἕλη, «vicino ha anche boschi sacri circondati da pianure paludose») che oltre alla coppia *lacus-locus* coinvolge anche *lucus* (qui al v. 391). Tale paronomasia, attestata già negli *Acta Fratrum Arualium*, è antica e ha un carattere marcatamente religioso (cfr. Baldo 2004, pp. 481-2). L'accostamento ad *altae* potrebbe suggerire un rapporto etimologico del nome del lago con Pergamo, proverbialmente «alta» (Servio, *ad Aen.* I 95 *Pergama, quae altissima fuerunt, ex quibus omnia alta aedificia pergama uocantur, sicut Aeschylus dicit*). *moenibus altae*: la clausola, di ascendenze lucreziane (V 232 *non moenibus altis*) e soprattutto virgiliane (*Aen.* I 95 = III 322 = X 469 *Troiae sub moenibus altis*; IX 805 *Teucrorum moenibus altis*), nonostante lo spostamento di *altae* a concordare con *aquae* (la profondità del lago è oggi calcolata a metri 4, 60, ma com'è ovvio deve simbolicamente indicare l'accesso alle profondità infernali; cfr. anche a v. 405 *altos*) suggerisce la posizione notoriamente elevata della città, in particolare della sua acropoli: cfr. Cicerone, *Ver.* IV 107 *Henna ... est loco perexcelso atque edito*, con Baldo 2004.

386-7. *Caystros ... cycnorum*: oltre a rinviare al modello dell'*Inno a Demetra*, in cui il ratto era ambientato nella piana di Nisa, in Caria, la regione in cui scorre il Caistro (Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966),

il richiamo ai cigni, fin da Omero, *Il.* II 460-1 associati a questo fiume, e convenzionalmente considerati simbolo dei poeti (cfr. anche II 252-3, con la nota di Barchiesi 2005, pp. 256-7), allude alla ricca tradizione letteraria fiorita attorno al mito collocato in questo scenario (Hinds 1987, pp. 46-8). Può avere però un valore ominoso anche il fatto che il canto del cigno è particolarmente melodioso in prossimità della morte.

389. *ictus*: nel «velo» della vegetazione che fa da protezione ai dardi del sole (l'immagine risale a Omero, *Od.* V 478-81; banale la lezione *ignes* alternativa a *ictus*) è stata vista una rete di simbologie sessuali (Segal 1969, p. 54; Hinds 1987, pp. 30-3) che anticipa la scena dello stupro. Ma l'immagine della freccia di Febo-Apollo allude anche alla freccia di Cupido, da cui non c'è protezione, appena scagliata su Dite e che sta per produrre i suoi effetti (Hinds 1987, pp. 32 e 143-4 ntt. 21 e 24 sulla discussa identificazione del Sole con Apollo-arciere). Propriamente il *uelum* è il telone che nei teatri romani veniva teso per riparare dal sole la *cauea* che accoglieva gli spettatori (Bömer, *ad loc.*).

390. *uarios*: non facile la scelta fra *Tyrios* (che limiterebbe la gamma cromatica al rosso-porpora, ma sarebbe preferibile per la sua nota simbologia sessuale, su cui cfr. v. 51 e la nota a 47-73) e *uarios*, apparentemente *facilior*, che ha però dalla sua il parallelo di *Fasti* IV 430 *dissimili* (*flore*), e anche di Firmico Materno (il cui racconto del mito è fortemente dipendente da Ovidio: cfr. Pastorino 1956, p. 100), *de errore profanarum religionum* 7, 1 *amoenitas ex florum uarietatibus*. *humus umida*: sul raro nesso, che ha la sua prima occorrenza (ma al maschile) in Levio, fr. 6 Morel = Blänsdorf, e il rapporto etimologico che lo motiva, nonché la grafia *humid-*, ved. A. Traina, *Forma e suono*, Bologna 1999, pp. 24-8.

391. *quo ... luco*: la tipica «ripresa» della *topothesia per parecbasin facta* (ampia analisi in M. Barchiesi, *Il testo e il tempo: studi su Dante e Flaubert*, Urbino 1987, p. 66 sgg.) permette di introdurre, con un richiamo a *silua* mediante il sinonimo *lucus*, il termine che completa la rete paronomastica di cui si è detto (cfr. la nota a 385).

392-4. *uiolas ... implet*: la raccolta di fiori come premessa alla scena di violenza erotica (il prato fiorito come scenario di seduzione ha il suo archetipo in Omero, *Il.* XIV 346 sgg.) è già in *h. Cer.* 6-8, dove è chiaro il valore simbolico della deflorazione (la lista dei fiori, rose, crochi, viole, iridi, giacinti, è conclusa dal narciso, notoriamente associato a quel mondo infernale cui Proserpina è destinata: cfr. Richardson 1974, *ad loc.*; tale valore sarà ancor più esplicito in Claudiano, *de raptu Proserpinae* II 128-36). Anche qui l'associazione di due soli fiori, viole (un fiore difficile da identificare, ma di colore rosso: cfr. Bömer a IV 268) e gigli, oltre a rinviare obliquamente al modello greco (Hinds 1987, pp. 79-81) sembra cercare quel contrasto cromatico ros-

so-bianco che è topico nel suggerire la deflorazione (cfr. la nota a 47-73). Hinds 1987, p. 31 vede una connotazione sessuale in *sinum implet*, ma lo stesso gesto del *carpere* di Proserpina suggerisce che sarà presto lei il fiore «strappato»: l'immagine (nitida nel suo simbolismo sessuale p. es. in Catullo, 62, 43-6) sarà esplicitata da Milton, *Paradiso perduto* IV 268-71 «Not that fair field / Of Enna, where Proserpine gathering flowers / Herself a fairer flower by gloomy Dis / Was gathered». Un'altra eroina legata a questa situazione-cliché è Europa (cfr. pseudo-Esiodo, fr. 140 M. – W.; Mosco, *Apospasmata* 2, 63 sgg. Gow; generico invece Ovidio a II 845). Sul motivo, presente già a IV 315-6 (Salmacide e Ermafrodito), cfr. Nisbet – Rudd 2004 a Orazio, *Carm.* III 27, 29-30; altro in Chirassi 1968, p. 91 sgg.

395. *paene simul*: una sorta di *ueni uidi uici* erotico di Dite, come commenta la glossa del narratore al verso successivo (cfr. anche *Fasti* III 21 *Mars uidet hanc uisamque cupit potiturque cupita*, di un altro dio poco incline alle mediazioni). Divinità rozza (Firmico Materno nella sua interpretazione razionalistica del mito pagano ne fa un contadino: cfr. la nota a 379), nella conquista erotica Dite ricorre alla pura violenza: il dio del cupo mondo infernale è ignaro delle arti della persuasione e della seduzione cui ricorre abitualmente Giove (p. es. con Io, *Met.* I 589 sgg.), dio del potere mediato dalla diplomazia (anche se il ratto di Ganimede somiglia molto a quello di Proserpina). L'opposizione fra lo stile di conquista delle due divinità, che riflette due diverse forme di civiltà, era già nell'*Inno a Demetra* (cfr. Clay 1989, p. 159).

396-401. *territa* ... *dolorem*: le grida di Proserpina in preda al terrore, lo squarcio della veste, la caduta dei fiori (cfr. IV 229, con Rosati 2007, pp. 278-9) raccolti in grembo all'allentarsi della veste stessa, il suo «dolore verginale» conseguente alla «perdita» tratteggiano simbolicamente l'impatto prodotto sulla fanciulla (vv. 393 *puellari*, 400 *puerilibus*, 401 *uirgineum*) dalla fulminea violenza del dio.

402-6. *raptor* ... *terra*: il colore tipico di Dite, il dio «nero» di IV 438, è anche quello dei suoi cavalli (cfr. *atrorum*, v. 360) e dei loro finimenti. L'associazione della ruggine (*ferrugo*) al mondo infernale viene da Virgilio, *Aen.* VI 303 (la barca di Caronte), ma questa connotazione è presente già in Catullo, 64, 227 (le vele scure di Teseo; cfr. Fordyce 1961 per la definizione del colore) e Virgilio, *Geor.* I 467 (l'oscurarsi del sole per la morte di Cesare; da cui dipende Ovidio, *Met.* XV 789), e una valenza ominosa in chiave funebre andrà colta anche in *Aen.* IX 582 (il colore della veste di un giovane morituro) e XI 772 (Cloreo). In Sidonio Apollinare, *Carmina* 9, 275 Dite sarà detto *ferrugineus maritus*; cfr. anche *ThlL* VI, col. 575, 41 sgg. Nella sua fuga impetuosa il dio-*raptor* incitando per nome (cfr. v. 402 *nomine quemque uocando*; poi Stazio, *Theb.* VI 460-1) i suoi quattro cavalli (i

loro nomi in Claudiano, *de raptu Proserpinae* I 284-6) si dirige verso sud-est per arrivare a Siracusa, dove saranno localizzate le storie di Ciane e Aretusa (ma accennare ai nomi e tacerli, diversamente da quelli del Sole a II 153-4, suggerisce l'idea della fretta). Attraversa così le paludi del Palico, l'odierno lago Naftia nei pressi di Palagonia (circa settanta chilometri a sud-est di Enna, e cinquanta a sud-ovest di Catania), di origine vulcanica, che nel nome moderno (da *naphta*) denuncia la caratteristica dell'odore dei gas provenienti dalle fenditure del terreno sul fondo del lago (le esalazioni sulfuree e il ribollire delle acque accreditavano l'idea di un contatto col mondo infero, come anche in altre culture: cfr. p. es. *Apoc.* 19, 20, con E. Lupieri, *L'Apocalisse di Giovanni*, Milano 1999, *ad loc.*; Servio, *ad Aen.* VII 563). Il nome antico del lago (cfr. anche *Pont.* II 10, 25 *Hennaeosque lacus et olentis stagna Palici*), così come quello della contigua città di Palice, derivava dai Palici, due antiche divinità autoctone venerate poi come figli gemelli di Zeus-Giove e della ninfa Talia (figlia di Efesto, il dio dei vulcani), e identificati con i due crateri fonti delle esalazioni.

407-8. *Bacchiadae ... portus*: la seconda località raggiunta da Dite, e definita con una perifrasi allusiva in cui Calliope fa sfoggio di dottrina storico-antiquaria, è Siracusa. La città, o meglio l'isoletta di Ortigia che la fronteggia, fu colonizzata (nell'VIII sec. a.C.) dagli abitanti di Corinto (la città «dei due mari», per via dell'istmo che separa l'Egeo dallo Ionio), guidati dal mitico Archia, della stirpe dei Bacchiadi. Una delle particolarità più note di Siracusa erano i suoi due porti (il piccolo e il grande, storicamente noto come sito della disfatta della flotta ateniese nel 413 a.C.). Il richiamo alla colonizzazione greca della Sicilia e in particolare di Siracusa, che troverà una conferma mitica nella storia di Aretusa (la quale a sua volta anticipa il viaggio dalla Grecia in Italia di Esculapio: cfr. M. von Albrecht, in D. Walz [ed.], *Scripturus vitam. Festgabe für W. Berschin*, Heidelberg 2002, p. 630), insiste sulla funzione dell'isola come spazio cruciale di mediazione culturale nel cuore del Mediterraneo.

409-37. *La metamorfosi di Ciane*. Una ninfa assiste alla fuga di Dite e, protestando contro le maniere violente usate dal dio, si frappone cercando di arrestarne il carro. Dite adirato scaglia il suo scettro nel mezzo delle acque e squarciando il terreno si apre un varco verso il mondo infernale. La ninfa, offesa per l'affronto subito, si abbandona a un pianto disperato, fino a sciogliersi in quelle acque di cui era stata eponima (v. 411). Il nome greco della ninfa rinvia al colore azzurro-scuro (κυάνεος) delle sue acque, ma suggerisce anche un'associazione con quell'oscuro mondo infernale verso cui il gesto di Dite ha creato l'accesso. Il mito dell'origine della fonte dalla fuga del dio infe-

ro è noto anche a Diodoro, V 4, 2, mentre è più generico Cicerone, *Ver.* IV 107 *subito non longe a Syracusis penetrasse sub terras, lacumque in eo loco repente exstitisse*; ma lì non si parla di una ninfa, e l'idea della metamorfosi sembra essere un'invenzione di Ovidio, rientrante in quell'esaltazione del ruolo delle ninfe-giudici che è parte della strategia narrativa di Calliope (cfr. Zissos 1999). *Celeberrima* potrebbe dunque essere antifrastico, come un'ironica strizzata d'occhio sulla sua «novità» (cfr. anche v. 540 *haud ignotissima* dell'altrimenti sconosciuta Orfne, mentre un'analoga qualifica manca di Aretusa, lei sì tutt'altro che ignota). Le acque della fonte scorrono confluendo in quelle del fiume Anapo, per gettarsi poi nel porto grande di Siracusa.

409-10. *Est ... aequor*: la formula introduttiva dell'ἔκφρασις di luogo (seguita dalla ripresa *hic*: cfr. le note a 385 e 391) definisce lo scenario del prossimo episodio, il porto grande di Siracusa, le cui estremità sono delimitate a nord dalla fonte Aretusa e a sud dalla fonte Ciane. *Pisaeae Arethusae*: il verso 409, di netto stampo alessan- < drino, segnato dall'accumulo di nomi greci, è siglato da un'eccezionale clausola quadrisillabica, con vistoso iato, sul modello del virgiliano *Actaeo Aracyntho* di *Ecl.* 2, 24 (cfr. Clausen 1994, *ad loc.*); ne dipende Silio Italico, XIV 515 (citato alla nota a 417); quasi una cifra stilistica sulla storia, per ora solo annunciata, del personaggio così introdotto. Su Aretusa e la sua provenienza dalla greca Pisa, in Elide, cfr. la nota a 577-641.

414. *'ne'c*: l'interpunzione proposta da Housman 1972, p. 413 (e accolta da Goold, ma non da Tarrant 2004), col tipico *-que* ovidiano (cfr. la nota a 195) a collegare le due azioni di *agnouit* e *inquit*, a me sembra la soluzione migliore (preferibile al punto fermo dopo *deam*).

415-6. *roganda, non rapienda*: l'opposizione corrisponde all'altra < coppia allitterante *exorata nec exterrita*. Ciane anticipa qui (anche come esca narrativa per introdurre il riferimento alla propria storia d'amore) quello che sarà un argomento della stessa Cerere nella protesta contro Giove ai vv. 521-2, e più esplicitamente in *Fasti* IV 591-2 *at neque Persephone digna est praedone marito, / nec gener hoc nobis more parandus erat*. Entrambe tematizzano il problema del matrimonio «forzato», che non tiene conto della volontà della sposa (*exorata*, o *rogata*) o della madre, e da parte di Cerere, la dea *legifera* (cfr. la nota a 342-3), esprime la protesta contro un costume sociale barbaro e antiquato, degno del regime che avrebbe dominato se i Giganti avessero vinto, ma che nel regno di Giove non dovrebbe più aver spazio (notevole il seguito di *Fasti* IV 593-4 *quid grauius uictore Gyge captiua tulissem / quam nunc te caeli sceptra tenente tuli?*). È il rischio che, in Nonno, *Dion.* II 232-3, Latona paventa (oltre che per Atena-Minerva, vv.

209-11) per la verginità di Artemide-Diana, esposta all'assalto di un Tifeo certamente estraneo al rispetto dei riti nuziali («E io conservo mia figlia vergine per uno sposo che la violenterà, senza doni di nozze?»; trad. D. Gigli Piccardi). Lo stesso argomento, con identico appello alle buone norme sociali cui un innamorato deve attenersi, oppone Cidippe ad Aconzio in *Her.* 21, 127-8 *more bonis solito spem non corrumpere fraude; / exoranda tibi, non capienda fui*. Un invito a praticare lo *studium placendi*, quell'«arte di farsi amare» che è principio fondante della moderna didascalica erotica ovidiana (*Ars* I 37 *proximus huic labor est placitam exorare puellam*), e il cui strumento più efficace è l'uso sapiente della parola (*Fasti* IV 111-2 *eloquiumque fuit duram exorare puellam, / proque sua causa quisque disertus erat*); per *rogare* in questo senso cfr. p. es. VI 684 e *Am.* I 8, 43 *casta est quam nemo rogauit*, con McKeown 1989, *ad loc.* Quanto a *exorare*, il verbo è comune anche in contesti retorico-giuridici relativi a un imputato *raptor* (tema particolarmente frequente): notevole soprattutto la *controuersia* II 3, *Raptor patrem non exorans* di Seneca retore: cfr. 1 *Raptor, nisi et suum et raptae patrem intra dies triginta exorauerit, pereat. raptor raptae patrem exorauit, suum non exorat*; ma anche I 5, 3; Quintiliano, *Decl.* 349, 6 *«non exoro te» inquit «cum rapuerim»*; 10 *aliquis, cum filia illius rapta sit, tam cito exoratus est?*; ecc. Sulle convenzioni sociali che accompagnano l'iter del matrimonio romano, dagli accordi all'impegno ufficiale (cfr. Servio, *ad Aen.* X 722 *hic ordo est: conciliata primo, dein conuenta, dein pacta, dein sponsa*), ampia documentazione in Treggiari 1991, pp. 125-60. Interessante invece, dopo averlo visto fallire (VI 684-5 *dum rogat et precibus mauult quam uiribus uti. / ast ubi blanditiis agitur nihil*), il rifiuto di questo modello moderno e civilizzato, e il ritorno al ruolo arcaico di *raptor* (v. 710), da parte del trace Borea aspirante alla mano di Orizia nel libro seguente: 700-1 *hac ope debueram thalamos petiisse, socerque / non orandus erat mihi sed faciendus Erectheus*. La scelta opposta è fatta dal cognato (ateniese) Cefalo: VII 694 sgg., in partic. 697-8 *pater hanc mihi iunxit Erectheus, / hanc mihi iunxit amor*. Negli ultimi libri tende progressivamente a sparire il matrimonio «di forza» (cfr. Cole 2008, p. 111 sgg.).

417. *et me dilexit*: il motivo «anch'io sono stata/o amata/o», spesso (non qui) per rivendicare l'importanza del proprio rango attraverso la personalità dell'innamorato, ha una tradizione prevalentemente bucolica; cfr. anche III 456 *et amarunt me quoque nymphae*, con la nota di Barchiesi 2007, pp. 199-200 e M. Labate, «MD» X-XI 1983, pp. 305-18. Ciane addita come esemplare il modello di «corteggiamento» (*exorata*) usato da Anapi nei suoi confronti (mentre per il caso di Proserpina sembra indicare non tanto un rapporto diretto con l'amata ma la mediazione della madre Cerere, forse anche come atto di omaggio

verso una dea così importante in Sicilia; sul ruolo della madre nel preparare il matrimonio della figlia a Roma cfr. Treggiari 1991, p. 134 sgg.). La diffusa formula limitativa, risalente fin a Erodoto, «confrontare il piccolo col grande» (qui è ripresa soprattutto la versione virgiliana di *Geor.* IV 176 *si parua licet componere magnis*; cfr. Tosi 1991, pp. 36-7) autorizza il richiamo all'esperienza personale della ninfa col vicino fiume Anapi (la forma comune è *Anapus*: dopo Livio, XXIV 36, 2 cfr. *Fasti* IV 469 *fontes lenis Anapi*; *Pont.* II 10, 26 *quamque suis Cyanen miscet Anapus aquis*; Silio Italico, XIV 515 *et Cyane et Anapus et Ortygie Arethusa*), una storia d'amore attestata solo qui, e che anticipa per molti aspetti quella fra Aretusa e Alfeo (la notazione quindi ha anche un valore metanarrativo, che contrasta la «piccola» storia di Ciane con la grande, omerica storia del ratto di Proserpina).

419-24. *in partes ... recepit*: l'impeto del carro di Dite in preda all'ira (*Saturnius iram* suggerisce il tema dell'ira del fratello Giove, cfr. p. es. I 274, o XV 871, ma anche della *Saturnia* Giunone, cfr. Virgilio, *Aen.* XII 830-1) travolge la velleitaria resistenza di Ciane (per la posizione iconica di *obstitit* cfr. IV 490, con Rosati 2007, p. 306) e si apre una strada verso gli inferi (la rapidità della fuga era invece motivata nei *Fasti* con l'intolleranza dei cavalli alla luce del sole). *Crater*, già al v. 82 nell'accezione originaria che designa un grande vaso da vino (da κεράννυμι, «mescolo»), qui è usato nel senso esteso, a noi oggi familiare, attribuitogli già da Lucrezio, VI 701 (ma in greco la metafora risale almeno a Sofocle, *Oed. Col.* 1593) proprio di una cavità ritenuta un ingresso all'Ade.

425-37. La metamorfosi di Ciane, che nel suo inconsolabile pianto si scioglie in acqua, è la prima di questo tipo nel poema, e anticipa quella di Aretusa, così come il suo stupro simbolico (Salzman-Mitchell 2005, p. 172) replica quello reale subito da Proserpina. Eccezionalmente analitica (Kenney 2002, pp. 87-8) la descrizione dei dettagli e delle varie fasi della trasformazione, colte nella progressione dal duro al molle: il corpo, le ossa, le stesse unghie, tutto perde rigidità e si ammorbidisce fino a diventare liquido (*liquescunt*). Il processo dell'*extenuari* (fino all'esito dei *tenues ... riuos*) si svolge a partire dalle estremità e da ciò che è già «esile» (dita, piedi e soprattutto capelli, *caerulei* come il nome stesso di Ciane implica) e dunque più prossimo allo stato liquido; e investe non solo il piano della solida concretezza fisica (fino all'inafferrabilità: *nihil quod prendere possis*) ma anche una smaterializzazione del colore (*euanida*) verso la trasparenza dell'acqua (come dell'aria in *Rem.* 655 *in tenues euanidus exeat auras*). L'analogia, rilevata dalle allitterazioni, fra il *uiuus sanguis* e le *uenae* in cui esso si trasforma (costruita su un termine impiegato sia per i corpi viventi sia per

i liquidi come per i minerali: cfr. *OLD*, *s. u.* 1, 3, 4) disegna il percorso inverso a quello che Ovidio stesso aveva tracciato nella ri-creazione dell'uomo dalla pietra (I 410 *quae modo uena fuit, sub eodem nomine mansit*) dopo il diluvio; o meglio completa quel percorso dal rigido al molle portandolo fino allo stato liquido (e il cui esito è di nuovo la perdita della vita, possibile solo in uno stadio intermedio). La cura della *euidentia* dei dettagli quasi immateriali riflette il carattere spettacolare del fenomeno, come conferma l'invito tipicamente ecfrastico (cfr. Wheeler 1999, p. 152) del narratore al lettore-spettatore (*uideres, possis*) a visualizzare l'evento e a lasciarsene coinvolgere. E proprio l'idea dell'inafferrabilità della ninfa ormai svanita chiude la sua storia.

438-9. *Interea ... profundo*: solo un cenno, ripreso poi ai vv. 462-3, alle vane, interminabili ricerche di Cerere per terra e per mare (con Ovidio diventa comune questo significato di *profundum*, inaugurato da Virgilio, *Aen.* XII 263: cfr. P. Mantovanelli, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma 1981, pp. 133-42). Ma in *profundo* c'è un tocco ironico: la dea non sospetta che la ricerca si sarebbe dovuta spingere verso altri «abissi» (cfr. la definizione di Proserpina come *profunda Ceres* in Stazio, *Theb.* IV 459-60). Sull'espressione polare «terra e mare» (già nel modello di *h. Cer.* 43) per indicare il mondo intero cfr. Hardie 1986, pp. 302-10. *Interea*: cioè nel tempo intercorso dalla scomparsa di Proserpina (la narrazione del rapimento si conclude al v. 424), dunque nello spazio (vv. 425-37) concesso alla metamorfosi per consunzione di Ciane: il tipico raccordo epico (su cui cfr. T.E. Kinsey, «Glotta» LVII 1979, pp. 259-65) agisce più sul piano del tempo narrativo che di quello narrato.

440-1. *non ... Aurora ... non Hesperus*: l'idea dell'assenza di limite (nel tempo come nello spazio) per l'angosciosa ricerca di Cerere ricorda il pianto ininterrotto di Mirra in Cinna (fr. 6 Courtney *te matutinas flentem conspexit Eous / et flentem paulo post uidit Hesperus idem*) e di Orfeo in Virgilio (*Geor.* IV 465-6 *te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te ueniente die, te decedente canebat*); ma il *topos* Oriente/Occidente sembra avere una specifica connessione con Gallo (cfr. Cairns 2006, pp. 97-9, e Hollis 2007, p. 234 anche sull'origine greca del motivo). *udis ... capillis*: i capelli bagnati dell'Aurora (l'immagine sarà ripresa da Stazio, *Theb.* II 135-6 *impulerat caelo gelidas Aurora tenebras, / rorantes excussa comas*) presuppongono un'implicita etimologia che associa il nome della dea alla rugiada (*ros*) mattutina (cfr. XIII 621-2 *Aurora ... / nunc quoque dat lacrimas et toto rorat in orbe*, con Hopkinson 2000), che viene interpretata come il pianto della dea per la perdita del figlio Memnone (Servio Danielino, *ad Aen.* I 489 *Memnonem ..., cuius mortem mater Aurora hodieque matutino rore flere di-*

citur). La situazione cioè è parallela a quella di Cerere. Aurora è indicata semplicemente come *roscida dea* in *Ars* III 180 (cfr. Gibson 2003).

442. *flammiferas pinus*: il particolare dei due pini accesi da Cerere, a mo' di fiaccole, nel fuoco dell'Etna (anche in *Fasti* IV 493 *illic accendit geminas pro lampade pinus*) è un dato della tradizione (cfr. Diodoro, V 4, 3 e Cicerone, *Ver.* IV 106, che lo documenta anche sul piano iconografico, 109; poi Claudiano, *de raptu Proserpinae* III 393-4) che riprende e adatta al contesto siciliano un particolare del rituale eleusino (cfr. *h. Cer.* 47-8 «la veneranda Demetra sulla terra vagava stringendo nelle mani fiaccole ardenti», con Richardson 1974, p. 165; Hinds 1987, p. 84).

446-61. *La sete di Cerere e il ragazzo trasformato in geco.* Stanca e assetata (una situazione che anticipa l'episodio di Latona e i contadini della Licia: cfr. VI 340-1 *longo dea fessa labore / ... sitim collegit*), la dea cerca ristoro presso una povera vecchia: costei la soccorre, ma suo figlio irride Cerere, che lo punisce trasformandolo in geco. Già Nicandro, come sappiamo da Antonino Liberale (24), nel libro IV delle *Metamorfosi*, raccontava la storia di Demetra che, nel corso delle sue peregrinazioni, durante una sosta in Attica fu accolta in preda alla sete dalla vecchia Misme, che le offrì una bevanda di acqua, menta e farina d'orzo (il cosiddetto ciceone, descritto anche in *h. Cer.* 208-10). La dea la bevve tutta d'un sorso, suscitando così il riso del figlio di Misme, Ascalabo, che ordinò di portargliene ancora una conca o un barile. Irritata per lo scherno, Demetra spruzzò la parte restante di bevanda addosso al ragazzo, trasformandolo in geco (in greco ἀσκάλαβος, o ἀσκαλαβώτης, di cui la storia è dunque l'eziologia). Lo stesso Nicandro, nei *Theriaca* 483-7, accenna al mito in termini un po' diversi: la storia ha luogo in Attica presso il pozzo Callicoro, ma la donna si chiama Metanira ed è la moglie di Celeo, re di Eleusi, che offre alla dea il ciceone, che poi sarà la bevanda rituale di Eleusi (della sosta parla anche Ovidio nella versione parallela del mito, e con questi stessi nomi, in *Fasti* IV 503 sgg., ma senza menzione di Ascalabo e della sua punizione). In effetti la storia deve essere originariamente legata a Eleusi e connessa all'αἴτιον del ciceone. Ovidio ne avrà eliminato qui l'ambientazione attica, e il collegamento con i misteri eleusini, per conservare il fuoco del racconto sulla Sicilia (cfr. la nota a 341-661), evitando anche un doppione con lo spostamento finale della scena ad Atene attraverso Trittolemo (v. 645).

Colpisce in Ovidio che il nome di Ascalabo sia taciuto: un'omissione che è stata spiegata con la volontà di fornire, in maniera dottamente allusiva, l'etimologia latina del nome del geco, *stel(l)io* (come suggerisce *stellatus* di v. 461; cfr. anche Michalopoulos 2001, p. 162)

anziché quella greca. Il nome soppresso verrà indirettamente richiamato nella storia di un altro personaggio quasi omonimo, quell'*Ascalaphus* (v. 539) che poco dopo subirà una metamorfosi in circostanze molto simili (cfr. S. Myers, *The Lizard and the Owl: an etymological Pair in Ovid,* Metamorphoses *Book 5*, «AJPh» CXIII 1992, pp. 63-8; con le precisazioni di M.V. Ronnick, Stellio non lacerta et bubo non strix*: Ovid* Metamorphoses *5.446-61 and 534-50*, «AJPh» CXIV 1993, pp. 419-20). Meno chiaro il nesso tra il comportamento di Ascalabo e la sua metamorfosi in geco. Si è pensato a un rapporto con il carattere notturno e malaugurante dell'animale (Forbes Irving 1990, p. 309); ma il fatto che nel passo di Nicandro si parli del geco come di un animale «di nessuna importanza, nonostante i suoi morsi nocivi» (v. 483) potrebbe fornire l'eziologia della metamorfosi che punisce l'atteggiamento mordace del ragazzo (la metafora del «mordere» è comune in greco come in latino: cfr. p. es. Orazio, *Carm.* IV 3, 16; *Ep.* I 16, 38; Ovidio, *Trist.* I 1, 25). Del resto, sappiamo da Plinio che la malignità astuta del geco è proverbiale, tanto che il suo nome vale come insulto (*Nat. Hist.* XXX 89 *nullum animal fraudulentius inuidere homini tradunt, inde stelionum nomine in maledictum translato*), e ha dato luogo a un reato specifico detto appunto *stellionatus*, che è una particolare forma di frode. Per l'uso metaforico cfr. p. es. Petronio, 50, 5 *Hannibal, homo uafer et magnus stelio* e soprattutto Apuleio, *Met.* V 30, 3 *sed nunc inrisui habita quid agam? quo me conferam? quibus modis stelionem istum cohibeam?* (sull'immagine cfr. S. Panayotakis, «GCN» VIII 1997, p. 34), dove il nesso tra irrisione di una dea (qui Venere) e geco potrebbe forse alludere proprio alla storia-eziologia del rettile.

447-9. *tectam ... anus*: la modestia dell'abitazione e dei suoi abitanti è caratteristica della θεοξενία, l'ospitalità generosa che gli dèi trovano presso mortali pii e timorati, che ne sono solitamente premiati (esemplare la vicenda di Filemone e Bauci a VIII 626-724; ma cfr. la nota a 282-3). Qui la sofferenza della vecchia (v. 459) nel vedere la metamorfosi del figlio contrasta invece con quella tradizione, e insinua qualche dubbio sull'inflessibile volontà punitiva della dea che, afflitta per la perdita di una figlia, infligge lo stesso dolore alla sua benefattrice (Fabre-Serris 1995, p. 71). Sulla funzione narrativa di *forte*, l'appello al «caso» che serve a introdurre il nuovo episodio, cfr. la nota a 469.

454. *mixtae ... polentae*: la correzione di E.J. Kenney (*Too Many Ablatives Spoil the Broth*, «CQ» XXVIII 1978, pp. 471-2) della tradizione manoscritta (*mixta ... polenta*) sembra necessaria a rendere più chiara l'articolazione sintattica con l'eliminazione di un doppio ablativo: mentre il ragazzo stava parlando la dea lo spruzzò con quanto

restava dell'orzo misto a liquido (*epota parte* è l'ablativo strumentale da cui dipende il genitivo *polentae*).

455-61. *combibit* ... *guttis*: la metamorfosi vuole punire e rendere inoffensiva l'aggressività del ragazzo (la pochezza della *uis nocendi* sembra in linea con la notazione di Nicandro sulla sostanziale innocuità dei morsi del geco: cfr. la nota a 446-61), mentre la sua sfrontatezza (*duri* ... *oris et audax*, v. 451) si rovescia nella tendenza del rettile a nascondersi.

455. *combibit*: la metafora del volto che «beve», cioè assorbe le macchie (Bömer, *ad loc.*), sembra suggerire il contrappasso che colpisce il ragazzo colpevole di aver irriso la dea mentre beveva (Galasso 2000).

460-1. *aptum* ... *nomen*: non è facile qui la scelta testuale: la variante *colori* avrebbe una chiara funzione descrittiva, in linea con etimologie quali quella di Isidoro, *Origines* XII 4, 38 (che cita il nostro passo leggendo *colori*), *stellio de colore inditum nomen habet; est enim tergore pictus lucentibus guttis in modum stellarum*; *pudori*, invece, sembra aggiungere all'etimologia (suggerita da *stellatus*) un elemento ulteriore, cogliendo il nesso fra il nome latino del geco e la sua tendenza a nascondersi agli uomini per la vergogna della propria sfrontatezza, cioè fra il nome *stellio* e il suo valore metaforico (su cui cfr. la nota a 446-61), vale a dire la memoria della colpa commessa. In questo senso sembra dunque indubbiamente *lectio difficilior*.

461. *stellatus*: vuole indicare nell'aspetto del rettile il suo nome latino, *stel(l)io* (evidente la ripresa di Ausonio, *Mosella* 88 *stellatus tergora guttis*, per la descrizione di un pesce); cfr. anche Plinio, *Nat. Hist.* XXIX 90 *plenus lentigine*.

462-3. *Quas* ... *orbis*: la formula riepilogativa (cfr. la nota a 207-8), costruita su una matrice virgiliana allusiva all'*Odissea* (*Aen.* VI 692 *quas ego te terras et quanta per aequora uectum*), ha una chiara funzione metanarrativa, che permette di eludere (ma anche di alludervi) la topica elencazione delle vane peregrinazioni di Cerere: esemplare *Fasti* IV 467-80 più 499-502 e 563-72 (conclusa da 573-4 *immensum est erratas dicere terras: / praeteritus Cereri nullus in orbe locus*). *defuit orbis*: l'iperbole del «mondo che manca», per indicare una ricerca senza esclusioni, in ogni angolo della terra, echeggia un linguaggio celebrativo di conquiste imperiali senza limiti: cfr. *Ars* I 177-8 *ecce, parat Caesar domito quod defuit orbi / addere: nunc, oriens ultime, noster eris* (con Hollis 1977); significativo il parallelo di Seneca retore, *Suasoriae* 1, 14 *ante orbem tibi tuum deesse quam militem* appena prima del famoso brano di Albinovano Pedone (Courtney 1993, pp. 315-6; Hollis 2007, p. 373) sulla «retorica delle conquiste» (cfr. V. Tandoi, *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, a cu-

ra di F.E. Consolino et alii, Pisa 1992, pp. 509-85, in partic. p. 521 sgg.); cfr. anche Virgilio, *Aen.* X 378 *deest iam terra fugae*. Ma è evidente l'ironia di un'iperbole qui rimotivata (Proserpina è in effetti in un altro mondo, nell'Ade).

464. *Sicaniam*: con il ritorno di Cerere in Sicilia viene ribadita la centralità dell'isola come mediatrice, anche in senso «verticale», fra mondo infernale e mondo celeste, e con Aretusa viene integrato l'altro grande mito di collegamento col mondo greco. La forma *Sicania* (anche a v. 495), antico nome dell'isola, di matrice omerica e già in Virgilio, *Aen.* I 557, insiste sull'identità pre-greca delle popolazioni autoctone. Su *eundo* in clausola cfr. II 728 con Barchiesi 2005, p. 298 nota a II 727-9.

465-6. *ea ... narrasset*: allude probabilmente alla versione che non prevedeva le varie espansioni, fra cui quella di Aretusa che Ovidio ha integrato nella storia di Cerere. Ad esempio, nella versione riportata da Firmico Materno (*de errore profanarum religionum* 7, 3), e che ovviamente non comprende Aretusa, è una delle compagne di Proserpina che, avendo assistito al ratto, corre a informare Cerere: *tunc una celeri cursu cum de ciuitate nemo succurreret, facta ex ipso timore uelocior, matri raptum uirginis nuntiat* (dove nel cenno alla velocità accresciuta dal timore sembra potersi cogliere una traccia della fuga di Aretusa terrorizzata, vv. 604-17). Per l'effetto di frustrazione dell'*enjambement* con *uolenti* in clausola cfr. Rosati 2007, p. 321 nota a IV 587-90.

468-70. *signa ... undis*: quella di Ciane è una comunicazione necessariamente non verbale, che ricorre ai segni (come Io, cfr. I 637 e 646-50, e poi Filomela a VI 576-9): la *zona*, cioè la cintura verginale, che viene sciolta è tradizionalmente (fin da Omero, *Od.* XI 245; per la ritualità del gesto cfr. Plutarco, *Lyc.* 15, 6, con M. Manfredini – L. Piccirilli, *Plutarco. Le vite di Licurgo e Numa*, Milano 1980, *ad loc.*) il simbolo della verginità perduta (cfr. p. es. Catullo, 2, 13; 61, 53; 67, 28), che rivela quindi alla madre lo stupro e il rapimento. Il messaggio è corretto (diversamente dall'equivoco cui aveva dato luogo il velo insanguinato di Tisbe a IV 107-8) ma incompleto: sarà necessaria Aretusa a integrarlo, rivelando le circostanze della vicenda (v. 504 sgg.). Anche nell'*Inno* Cerere aveva saputo la verità in due fasi, prima da Ecate della violenza sofferta da Proserpina (vv. 54-8) e poi da Elio del suo responsabile (v. 75 sgg.; per gli informatori delle varie altre versioni cfr. Richardson 1974, p. 174). L'attribuzione alla coppia Ciane-Aretusa della funzione di informare Cerere della sorte della figlia (mentre in *Fasti* IV 583, sulle tracce dell'*Inno*, è assegnata al Sole) serve da un lato a introdurre/integrare due nuovi personaggi-racconto (e per di più ninfe: cfr. Zissos 1999, pp. 98-9), dall'altro a rinsaldare una solidarietà femminile, in un contesto che prevede solo racconti fatti da donne ad

altre donne, di fronte alla violenza maschile e a deplorare un'infrazione di *bienséance* sociale.

469. *forte*: tutt'altro che casuale, com'è ovvio, la caduta della fascia nell'acqua della fonte, ma funzionale come esca narrativa per attribuire un ruolo a Ciane e introdurre insieme, come necessaria, la figura complementare di Aretusa; per quest'idea della finta casualità, che è in realtà un'ironica glossa metanarrativa, cfr. la nota a 118.

471-3. *tamquam* ... *palmis*: il commento della narratrice suona come una glossa metanarrativa sulla reazione ritardata della dea al ratto, e come un'allusione al modello dell'*Inno a Demetra*, dove la reazione della madre sconvolta aveva luogo immediatamente dopo il ratto (v. 40 sgg.; cfr. Hinds 1987, p. 86).

474-86. Disperata per la perdita della figlia, Cerere accusa la terra tutta di ingratitudine, come immeritevole del dono dell'agricoltura, e la Sicilia in primo luogo come presunta principale responsabile (in base all'indizio della fascia). Nel modello greco dell'*Inno* il bersaglio della dea irata (lei che è antonomasticamente *mitis*: cfr. la nota a 497) è indiscriminato: «e sulla terra feconda ella rese quell'anno infausto per gli uomini, tremendo; né più il suolo lasciava germogliare i semi, perché li teneva nascosti Demetra dalla bella corona» (vv. 305-7); e così in Euripide, *Hel.* 1327-37. Nelle versioni di Diodoro, Cicerone e poi di Firmico Materno è invece colpita specificamente la Sicilia perché si rivendica a essa il primato come beneficiaria dell'agricoltura. In Ovidio la vendetta mirata di Cerere è invece motivata dal fatto che nell'isola è avvenuto il rapimento. Ma la carestia che colpisce la regione, e solo quella (come indicano sia *illic* di v. 477 sia il riferimento alla fama ormai vana della sua celebrata fertilità, ai vv. 481-2, nonché la preghiera specifica di Aretusa ai vv. 491-2), sembra rinviare alla tradizione relativa a quel primato. Nella descrizione degli ostacoli all'agricoltura è stata colta un'eco dell'illustrazione virgiliana delle fatiche del *labor improbus* (*Geor.* I 118 sgg., in partic. 152-4), a seguito delle difficoltà procurate da Giove per stimolare la creatività umana (ved. Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966).

474. *nescit adhuc ubi*: la distinzione tra l'accaduto e l'*ubi* attuale della figlia rispecchia quella tra le funzioni complementari delle due informatrici della dea, Ciane e Aretusa.

479. *ruricolas*: il composto, non attestato prima di Ovidio, è riferito a *boues*, non ai *coloni* (come a XI 91, o *Am.* III 2, 53; *Fasti* I 580; II 628; ecc.), anche in *Fasti* I 384; *Trist.* IV 6, 1 (toro); *Pont.* I 8, 54, spesso in connessione con Demetra; ma la notazione sull'ira che colpisce «alla pari» animali e contadini sembra glossare l'interscambia-

bilità dell'epiteto, iconicamente collocato in mezzo ai due termini. Col significato di «contadino», ma metaforico a indicare il bue (nel contesto del discorso di Pitagora, che per sostenere la necessità del vegetarianismo mira ovviamente ad assimilare uomini e animali), a XV 124 *ruricolam mactare suum*.

481. *latum ... orbem*: *-tum uulgata per orbem* è segmento virgiliano (*Aen.* I 457 *fama totum uulgata per orbem*), che sarà ripreso da Silio Italico (III 677 *nam cui dona Iouis non diuulgata per orbem ...?*; VI 122 *totum uulgata per orbem*).

482. *cassa iacet*: ritengo anch'io, con Tarrant 2004, che il testo tràdito (*falsa*, o *sparsa*) non sia accettabile: Properzio, II 15, 31 *terra prius falso partu deludet arantis* (già addotto da Burman) può valere come parallelo del v. 480, ma *falsa* dopo *fallere* sembra una ripetizione molto sospetta (può indicare in quest'ultimo la causa della corruttela). Tarrant emenda *falsa* in *laesa*, sulla base di *Am.* III 7, 31 *carmine laesa Ceres sterilem uanescit in herbam* e *Fasti* V 322 *grandine laesa seges*, dove però a me pare decisiva l'indicazione di un «agente del danno» (*carmine* e *grandine*) qui invece assente. La soluzione che a me sembra risolutiva è quella proposta da Heinsius, che la leggeva nel suo *Arondelianus* (il *Leidensis lat.* O 51, siglato *o* da Tarrant 2004), e che è stata trascurata dagli editori successivi (tranne Haupt, Leipzig 1853; Heinsius la sosteneva col parallelo di Prudenzio, *contra Symmachum* II 1000 *spe cassa et sterili curam frustratus agrestem*). Si tratta di *cassa*, che indica lo «svuotamento», cioè l'infondatezza della fama della fertilità siciliana, suggerendo insieme l'immagine delle spighe vuote e flosce. Per un uso tecnico cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XII 27 *fiuntque semina cassa et inania*; XVIII 150 *sed nondum matura, prius quam roboret corpus, adflatu noxio cassum et inane in spica euanescit quodam abortu*; 161 *certum est granum longius fieri et inane cassumque ac satum non nasci*; Ovidio, *Fasti* VI 406 *salices cassaque canna*; per quello metaforico, almeno Lucrezio, IV 127-8 *simulacra ... nulla ui cassaque sensu* e Virgilio, *Aen.* XII 780 *cassa in uota*. Il nesso con *iacet*, che sembra suggerire l'immagine delle spighe cadute a terra, potrebbe essere in linea con la proposta di ricondurre l'etimologia di *cassus* a *cadere*: cfr. *ThlL* III, col. 520, 20 sgg. e Ernout – Meillet, *s. u.* Altre proposte di emendamento sono segnalate da Luck 2005b, p. 260 e Ramírez de Verger 2006, p. 323.

484. *sideraque uentique*: tipico allungamento in arsi del primo *-que* in serie polisindetica, come a IV 10; VII 225; I 193 con Bömer.

487-8. *Tum ... aures*: annunciata da due raffinati epiteti grecizzanti (ma cfr. già v. 409 *Pisaeae Arethusae*, con la nota a 409-10), entra in scena Aretusa, che ripete qui, nell'apostrofare la dea disperata, il gesto dell'estrarre la testa dall'acqua che aveva compiuto in *Geor.* IV 351-2

sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flauum caput extulit unda per rivolgersi a Cirene (anche lei, come Cerere, in ansia per un figlio, Aristeo; i vv. 478-86 di Ovidio mostrano qualche analogia con i vv. 329-31 di Virgilio). Oltre a identificarla con il suo elemento, anticipando il racconto della metamorfosi, il gesto della ninfa che ravvia i capelli bagnati sembra preparare quello analogo, e più deciso, dello strizzare i capelli intrisi d'acqua (ai vv. 574-5 *dea sustulit alto / fonte caput uiridesque manu siccata capillos*), al momento di iniziare il racconto vero e proprio. L'insistenza sul *caput* della ninfa-acqua è connessa alla metafora che alle fonti o ai corsi d'acqua attribuisce un *caput* (come «sorgente», *ThlL* III, col. 409, 3 sgg.): cfr. anche II 254-5 *Nilus in extremum fugit perterritus orbem / occuluitque caput, quod adhuc latet* (un'immagine tratta da Tibullo, I 7, 24). Il nesso temporale *tum* sembra alludere al tempo narrativo (dove l'intervento della ninfa è immediato) più che al tempo narrato (all'interno del quale bisogna presumere che gli effetti dell'ira di Cerere abbiano una certa durata, prima che Aretusa si appelli alla clemenza della dea). L'epiteto antonomastico *Alpheias*, rafforzato dalla contiguità con *Eleis*, richiama la vicenda dell'amore di Alfeo (fiume dell'Elide per antonomasia: *Elius ... amnis* in Lucilius Iunior, fr. 4 Courtney) per la ninfa, e forse potrebbe alludere al fatto che l'intera tradizione parla di un amore non frustrato ma consumato (cfr. Barchiesi 2002a, p. 191 nt. 22). Pausania, VI 22, 10, però, dice che Artemide, oggetto del *vano* amore di Alfeo, proprio per questa ragione sarebbe stata chiamata Ἀλφειαία (cfr. Maddoli – Nafissi – Saladino 1999, pp. 375-6); una motivazione dunque analoga potrebbe far chiamare *Alpheias* Aretusa.

489-92. La greca Aretusa invoca da Cerere clemenza per la Sicilia, incolpevole della sorte di Proserpina, al cui rapimento ha dovuto offrire una strada suo malgrado (*inuita*).

489-90. *o ... genetrix*: il tono solenne con cui Aretusa apostrofa Cerere (nella sua duplice funzione di madre, *uirginis ... et frugum*) ha qualcosa dello stile innologico con cui Calliope aveva iniziato il racconto celebrativo della dea al v. 341 sgg. (nella sequenza *-um genetrix* in cesura pentemimera risuona un'eco dell'*incipit* di Lucrezio *Aeneadum genetrix*).

493-7. *nec ... sedem*: per fugare il sospetto di una richiesta motivata da interesse personale, e non da una valutazione oggettiva dell'innocenza della terra per cui chiede clemenza, la ninfa racconta la sua storia di straniera (*peregrina*) che nell'isola ha trovato accoglienza e l'ha eletta come propria sede (l'anafora del deittico insiste sulla scelta e sull'affezione per questa terra fra le tante attraversate). Nata nella re-

gione greca dell'Elide, di cui Pisa è frequente metonimia, Aretusa, detta perciò *Pisaea* (v. 409), in Sicilia è un'ospite (e tuttavia così nota da poter valere come antonomasia di Siracusa o dell'isola, come in Virgilio, *Ecl.* 10, 1 o nello stesso Ovidio, *Fasti* IV 423); ma *ducimus ortus* oltre alla genealogia (*ThlL* IX 2, col. 1068, 74 sgg.) fa pensare all'origine di Aretusa come sorgente (*ThlL ibid.*, 19 sgg.). Per *Pisa mihi patria est* cfr., nell'autobiografico *Trist.* IV 10, 3 *Sulmo mihi patria est*, e anche *Her.* 20, 230 *illa* (*scil.* Ceo) *mihi patria est*.

497. *mitissima*: la «mitezza», cioè l'atteggiamento clemente invocato dalla dea (*mitissima* si oppone a *uiolenta irascere* di v. 491; cfr., p. es., XIV 587 *dure ... mitissimus*), è una qualità intrinseca a Cerere, la dea del cibo (IX 422-3 *mitis ... Ceres*; VI 118 *frugum mitissima mater*): l'epiteto cioè qui richiama anche il suo valore proprio (Nonio, p. 343, 11 Müller *mitis est mollis maturus*; Ernout – Meillet, p. 407; *OLD*, *s. u.* 1). L'«ammorbidimento», in senso sia letterale sia metaforico, degli alimenti (cfr. V 656 *alimenta ... mitia* = II 288, con Bömer) è un passaggio decisivo nel superamento della condizione ferina e nel processo di civilizzazione (esemplare, in una preghiera a Cerere, Apuleio, *Met.* XI 2,1 *uetustae glandis ferino remoto pabulo, miti commonstrato cibo*). <

498-501. *mota ... eris*: con la consapevolezza di un narratore attento alla struttura globale del racconto e all'equilibrio delle parti, nonché al tono psicologico in cui queste vanno inquadrate, Aretusa rinvia a un momento successivo la narrazione della sua vicenda; l'animo rilassato (*cura ... leuata* sarà richiamato da *secura* al v. 572) è una condizione importante non solo per la disponibilità all'ascolto ma anche per apprezzare il carattere erotico della storia (pur sempre un tentato stupro, soggetto poco adatto da proporre alla madre di Proserpina; sull'attitudine ideale per narrare e ascoltare nel poema cfr. anche Barchiesi 1997, p. 140). La *tempestiuitas*, del resto, è una qualità fondamentale per una dea legata al ciclo delle stagioni: cfr. Catone, *de agricultura* 31, 2 *tum erit tempestiua, cum semen suum maturum erit*; Cicerone, *Nat. deor.* II 156 *tempestiue demetendi percipiendique fructus*; *Senect.* 4 *in arborum bacis terraeque fructibus maturitate tempestiua*.

499. *narratibus*: il rarissimo neologismo *narratus*, quasi parola-simbolo dello spettacolare *tour de force* narrativo di questa sezione del poema, sarà ripreso da uno scrittore ugualmente attento alla metanarrazione: Apuleio, *Met.* IX 30, 1 *sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum* (con B.L. Hijmans et alii, *Apuleius. Methamorphoses. Book 9*, Groningen 1995, *ad loc.*).

501-3. *peruia ... cerno*: della sua migrazione sotterranea Aretusa anticipa appena quel tanto che è necessario a spiegare come ha potuto vedere Proserpina; *subterque imas ... cauernas*, esplicitato da *Stygio ... gurgite*, assimila il percorso sottomarino di Aretusa a una vera

catabasi infernale (cfr. anche v. 639 *caecis ... mersa cauernis*) ma *ablata* sembra accomunare espressamente i destini di Aretusa e Proserpina, costrette entrambe dall'aggressività erotica maschile a scendere nel mondo sotterraneo. Sollevare la testa (cfr. v. 487) e «riveder le stelle» (*desueta* rileva la straniante esperienza cui la fuga disperata costringe la ninfa) rappresenta graficamente l'approdo di Aretusa sul suolo siciliano (cfr. v. 641 *superas eduxit prima sub auras*).

504. *labor*: il verbo indica comunemente il «fluire» dei corpi liquidi (*OLD*, *s. u.* 3), ma qui implica anche l'idea della fuga di Aretusa per sottrarsi al suo inseguitore (cfr., p. es., Curzio Rufo, III 13, 4 *e manibus custodientium lapsus*).

505-8. *Proserpina ... tyranni*: la rappresentazione di Proserpina fatta dalla ninfa risente ancora della recente violenza subita (cfr. *h. Cer.* 344), ma con tono puntigliosamente oratorio, che soppesa torti e guadagni (*quidem ... sed ... sed ... sed ...*), Aretusa insiste sui vantaggi della sua condizione di sovrana del mondo infernale (l'omologia di ruolo di Proserpina con Giunone è registrata in definizioni come *Iuno inferna* di Virgilio, *Aen.* VI 138; o *Stygia Iuno* di Stazio, *Theb.* IV 526-7; *Iuno Auerna* di Silio Italico, XIII 601). L'atteggiamento di Aretusa riflette quello di Elio, l'informatore di Cerere, in *h. Cer.* 83-7 «non è indegno di te, come genero, fra gl'immortali, Aidoneo signore di molti uomini, tuo fratello, tuo germano: il suo dominio ha ottenuto quando, all'origine, si fece la divisione in tre parti; e abita fra coloro di cui gli toccò essere il sovrano» (trad. F. Càssola), di cui resta una traccia nitida in *Fasti* IV 584 *nupta Iouis fratri tertia regna tenet* (Hinds 1987, p. 87). *Pollens matrona tyranni* glossa *regina* in chiave romana e domestico-familiare, come apprezzamento, fatto da una donna a un'altra donna, di un invidiabile *status* sociale femminile.

509-10. *Mater ... fuit*: la reazione di Cerere è quella tipica di un grande dolore, soprattutto femminile (ma cfr. anche Orfeo a X 64 sgg. alla definitiva perdita di Euridice). Il primo tratto caratteristico è l'immobilità «di sasso», rappresentata in modo esemplare da Niobe (cfr. VI 301-12 con la nota relativa; un'assimilazione a Niobe impietrita è implicita anche in *Fasti* IV 505 *sub Ioue durauit multis immota diebus*). Il secondo, lo stordimento di chi è *attonitus*, cioè folgorato dal fulmine (Servio, *ad Aen.* III 172 *proprie attonitus dicitur, cui casus uicini fulminis et sonitus tonitruum dant stuporem*; ved. P. Pasiani, «*Attonitus* nelle tragedie di Seneca», in A. Traina [ed.], *Ricerche di storia della lingua latina*, Roma 1967, pp. 113-36); per locuzioni simili cfr. Virgilio, *Geor.* II 508 *hic stupet attonitus*; Seneca, *Tro.* 442 *mentis attonitae stupor*; pseudo-Seneca, *Octauia* 35 *attonitus stupet*. Ma *similis*, come sempre (cfr. la nota a 289), esalta la visualità della descrizione, ci dà l'«immagine» del personaggio.

511. *graui grauis*: solo per l'intensità del dolore Cerere si sottrae a questa forma di follia che a lungo la paralizza (l'idea del carattere estremo dei due sentimenti è resa dal tipico poliptoto a contatto in cesura; lo stesso tipo di reazione in *Trist.* I 3, 11-3 *non aliter stupui, quam qui Iouis ignibus ictus / ... / ut tamen hanc animi nubem dolor ipse remouit*), e salendo sul suo carro punta al cielo. Topica (p. es. XIII 584 sgg.) l'indignazione di una divinità che si ritiene offesa e si precipita da Giove-padre a far valere le proprie ragioni.

512-3. *nubila ... capillis*: Cerere è scura in volto, «rannuvolata», e esibisce un atteggiamento ostile (analogo a quello del Sole, adirato con Giove e in lutto per la perdita del figlio Fetonte, a II 381 sgg.). Quest'uso traslato di *nubilus* non sembra attestato prima di Ovidio (*OLD*, *s. u.* 6; cfr. anche Bömer); ma *nubila*, dopo *auras ... aetherias*, suggerisce una concreta immagine fisico-atmosferica di questa «scena in cielo» fra le due divinità. Del resto, come nota Servio, *ad Aen.* I 254 *poetarum ... est elementorum habitum dare numinibus*, e a maggior ragione la cosa vale per una dea così legata alla natura e ai suoi ritmi. Anche i capelli sono quelli scomposti e arruffati di una Furia, come Ino (IV 531) e Scilla (VIII 107 *passis furibunda capillis*), o di una menade (come Medea a VII 257-8), o di una donna sconvolta dal lutto (*Fasti* II 813-4; V 453-4), certamente non quelli tipici di una dea famosa per la sua bella chioma bionda (cfr. L. Beschi, in *LIMC* IV 1, 1988, p. 846; un'immagine della capigliatura di Cerere in *Am.* III 10, 3 *flaua Ceres, tenues spicis redimita capillos*). *inuidiosa*: com'è noto, l'epiteto può designare *et qui inuidet et cui inuidetur* (Gellio, IX 12, 1; ampia discussione in Odelstierna 1949; Bömer, *ad loc.*); diversamente da IV 794, oltre che in senso attivo-causativo (*ThlL* VII 2, col. 208, 4 *i. q. inuidiam mouens*), qui va inteso anche in senso più propriamente etimologico (*ThlL* VII 2, coll. 191, 17 sgg.; 192, 21 sgg.), indicante cioè lo sguardo torvo e obliquo (quello di *Inuidia* a II 776 *nusquam recta acies*, 787 *obliquo ... lumine*, con Barchiesi 2005, p. 303 nota a 776-7 e p. 304 nota a 787) di chi è risentito verso il suo interlocutore (così sembrerebbe doversi intendere anche VIII 144 *comes inuidiosa*).

514-22. Cerere si presenta a Giove come supplice per la loro figlia comune (un'idea rafforzata dal parallelismo *pro ... meo ... proque tuo*): la storia della loro unione (per la quale il dio avrebbe assunto la forma di cavallo) sarà richiamata sull'arazzo di Aracne a VI 118-9. Passa subito però a recriminare, con risentito tono femminile (anche se la gelosia è prerogativa di Giunone, non delle amanti occasionali del dio), contro l'indifferenza di Giove nei suoi confronti (un motivo assente nei *Fasti*) e anzi insinua che proprio l'esser figlia di Cerere possa rendere Proserpina meno importante e cara agli occhi del padre. Il

tono polemico (su *en* cfr. la nota a 10) si accentua al v. 518 sgg., quando Cerere sembra attribuire pregiudizialmente a Giove (dietro il ripetuto «tu generico» *si ... uocas*) un ruolo di cavilloso e insensibile avvocato che minimizza il dolore della madre e la perdita da lei subita, anche in termini di prestigio. In realtà, come Cerere intuisce (e come è ben chiaro già in *h. Cer.* 3, 9, 30, 77-80, 414-5), anche se il ratto è perpetrato da Dite, la responsabilità ricade su Giove, che sacrifica la figlia alla «ragion di Stato».

514. *'pro'que*: notevole qui il cosiddetto *-que* ovidiano (cfr. la nota a 195), tanto più in quanto seguito al v. 515 da un altro *proque* in cui l'enclitica fa invece parte del discorso diretto. Evidente, nello sfumare i confini fra la voce del narratore e quella del personaggio (fin quasi a confonderle), la volontà di non rallentare il ritmo in un momento di forte *pathos*.

518. *reperta est*: a un'affermazione che può suonare tranquillizzante, e sminuire la gravità della situazione, Cerere fa seguire due proposizioni ipotetico-restrittive (scandite dal doppio *si reperire uocas*) che rovesciano quell'impressione insistendo sull'irreparabilità della perdita della figlia. Da confrontare, sul ritrovamento di una figlia perduta ma trasformata in animale, le parole di Inaco a I 654-5 *tu non inuenta reperta / luctus eras leuior*.

520-1. *rapta ... marito*: combinando il ritrovamento della fascia (v. <
470) e le parole di Aretusa (vv. 506-8) Cerere ha dedotto che Proserpina è stata rapita da Dite che la vuole in moglie: è disposta a tollerare l'offesa del rapimento, ma non che un aspirante marito non rispetti le procedure e ricorra al «furto» della sposa (è la stessa posizione di Ciane, vv. 415-6). L'idea rinvia alla vicenda mitica di Paride e Elena, espressamente richiamata nella protesta che Amata rivolge a Latino contro Enea, «predone» troiano della comune figlia Lavinia: Virgilio, *Aen.* VII 360-2 *o genitor, nec te miseret nataeque tuique? / nec matris miseret, quam primo Aquilone relinquet / perfidus alta petens abducta uirgine praedo?* Sulla figura del *raptor* nella tradizione retorico-declamatoria cfr. Berti 2007, p. 85 sgg.; su quella della *rapta*, D. van Mal-Maeder, *La fiction des déclamations*, Leiden-Boston 2007, p. 24 sgg.

523-6. La replica di Giove, che inizia con un'assunzione di responsabilità (*commune*) mirante a tranquillizzare Cerere, e spuntarne il tono provocatorio, ribatte con puntiglio avvocatesco, sia pure in modo conciliante, alla tendenziosità polemica della dea (*si modo nomina rebus addere uera placet*): Dite non ha agito con intenzione oltraggiosa, ma per amore (analogo argomento in *Fasti* IV 597 *Iuppiter hanc lenit, factumque excusat amore*). Il che è la pura verità (dato che Dite era

sotto l'effetto della freccia di Amore: Cahoon 1996, p. 56), ma l'appello di Giove all'*amor* in opposizione all'*iniuria* (un termine giuridico di largo impiego in quest'ambito specifico: cfr. *ThlL* VII 1, col. 1670, 67 sgg.) vale come cinica scusante nei confronti del fratello, che egli vuole liberare dal sospetto di un comportamento brutale verso Cerere e sua figlia (il matrimonio «riparatore», in nome dell'amore, dopo lo stupro è una tipica soluzione da commedia nuova: cfr. Doblhofer 1994, p. 59 sgg.). Con una certa connivenza maschilista, Giove parla come un disinvolto avvocato mediatore (o meglio mezzano, perché l'appello all'amore ha qualcosa degli argomenti di una *lena* o di figure che ne evocano il ruolo: cfr. le parole di Anna in Virgilio, *Aen.* IV 33-8, o di Fedra in Ovidio, *Her.* 4, 11), che senza avere un proprio progetto politico, come nell'*Inno*, insiste sui vantaggi che la nuova situazione può procurare a tutte le parti coinvolte.

526-9. L'argomento di Giove, che insiste sul rango di Dite, e sul prestigio che ne deriva ai suoi suoceri, è ripreso direttamente dalle parole di Elio-Sole in *h. Cer.* 83-6 (ved. la nota a 505-8) e dello stesso Plutone a Persefone, vv. 363-4 «non sarò per te uno sposo indegno al cospetto degl'immortali / io che sono il fratello del padre Zeus» (trad. F. Càssola). Cfr. anche *Fasti* IV 598-600 *nec gener est nobis ille pudendus, ait; / non ego nobilior: posita est mihi regia caelo, / possidet alter aquas, alter inane chaos.*

527. *diua*: non solo vocativo di cortesia: insiste sul potere (*uelis*), anche di veto, che la sua condizione divina pur sempre le garantisce.

529. *nec ... mihi*: Giove, in chiave ovviamente strumentale, riconosce a Dite una dignità pari alla propria, e attribuisce solo alla sorte l'assegnazione a lui del «terzo regno», attenendosi così alla tradizione risalente a Omero (cfr. la nota a 368).

529-32. *tanta ... cautum est*: la tirata avvocatesca di Giove (cfr. la puntigliosa movenza *ut desint cetera ... non cetera desunt*) si conclude con una concessione insidiosa alla volontà di Cerere: che una dea dichiari di preferire un divorzio (*tanta cupido ... discidii*; per questo valore anche giuridico di *discidium*, come «rottura del patto matrimoniale», «divorzio», cfr. Treggiari 1991, p. 441) a un matrimonio onorevole suona come un'affermazione sottilmente ricattatoria (lo conferma *Fasti* IV 602 *statque semel iuncti rumpere uincla tori*), soprattutto per Cerere, considerata protettrice del vincolo matrimoniale (cfr. S. De Angelis, in *LIMC* IV 1, 1988, p. 893). Inoltre sia *discidium*, che in Ovidio ha un parallelo solo a XIV 79 per la coppia Didone-Enea, sia l'eco della movenza virgiliana *sed si tantus amor* di *Aen.* II 10, anch'essa relativa al rapporto fra i due personaggi, evoca-

no un possibile modello negativo da esorcizzare. A ogni modo, il richiamo finale di Giove alla legge inappellabile del fato (il linguaggio è vistosamente giuridico: cfr. Bömer) lo esime opportunamente, come in altri casi, dalla responsabilità di una decisione.

533-50. *La metamorfosi di Ascalafo in gufo*. Cerere non si lascia convincere dagli argomenti di Giove, ma il ritorno di Proserpina è reso impossibile dalla sua infrazione alla legge delle Parche: ha mangiato dei chicchi di melograno, ed è stata denunciata da un certo Ascalafo che ha assistito casualmente alla scena. Per punizione il giovane viene tramutato da Proserpina in gufo, uccello del malaugurio (sintetica, e diversa nel numero dei chicchi, la versione dei *Fasti*, affidata al racconto di Mercurio: *rapta tribus ... soluit ieiunia granis, / punica quae lento cortice poma tegunt*, IV 607-8). Nell'*Inno a Demetra*, affidando Persefone a Ermes perché la accompagni, come vuole Zeus, a rivedere la madre, è Plutone che, dopo aver prospettato alla dea un futuro di regina onorata, «le diede da mangiare il seme del melograno, dolce come il miele, – furtivamente guardandosi intorno – affinché ella non rimanesse per sempre lassù, con la veneranda Demetra dallo scuro peplo» (vv. 372-4; trad. F. Càssola). Così anche la versione di Apollodoro, I 5, 3 [33], che assegna però un ruolo alla figura di Ascalafo: «Lei lo inghiottì [*scil.* un singolo chicco], senza prevedere ciò che sarebbe accaduto. Ascalafo, figlio di Acheronte e di Gorgira, la accusò e Demetra lo schiacciò, sotto una pesante roccia, nell'Ade; ma Persefone fu costretta a rimanere la terza parte di ogni anno con Plutone» (trad. M.G. Ciani). Sempre Apollodoro (II 5, 12 [124]) informa che Ascalafo, liberato dal masso da Ercole durante il suo viaggio agli inferi, sarebbe stato allora tramutato da Demetra in assiolo (uccello anch'esso notturno: per i particolari cfr. Bömer). Pur nelle sue varianti, il nucleo del mito sta nel carattere di «irrevocabilità» del cibo assunto nell'aldilà (su questo tema cfr. Scarpi 1976, p. 99 sgg.).

534-8. Ancora una volta, come già nella valle di Enna (v. 385 sgg.), Proserpina nella sua *simplicitas* (cfr. v. 400) si lascia attrarre dai prodotti della natura e coglie da un albero (il composto *decerpserat* richiama *carpit* di v. 392) il frutto fatale (sul parallelismo delle due situazioni cfr. Hinds 1987, pp. 88-9).

536. *curua ... arbore*: l'epiteto, anche sulla scia di *cultis*, indica l'abbondanza dei frutti dell'albero (cfr. *Rem.* 175 *curuatos pomorum pondere ramos*, nonché di un albero infernale, Seneca, *Thy.* 156-7 *curuata suis fetibus ... arbor*), pur in un mondo come quello dei morti segnato da assenza di luce (su *pallenti* cfr. Bömer, *ad loc.*). Del resto il

melograno (la cui denominazione latina si fonda sull'antonomasia di «punico» come rosso-porpora, per il colore del frutto) è simbolo di prosperità: cfr., p. es., Chirassi 1968, p. 73 sgg.

539. *Ascalaphus*: questo personaggio del mondo infernale è una specie di doppio del quasi omonimo Ascalabo (cfr. la nota a 446-61; un'altra coppia di quasi-omonimi, quella di Leuconoe-Leucotoe nel libro IV), con cui condivide una metamorfosi animale inflitta dall'ira di una dea cui entrambi mancano di rispetto (anche il gesto fatale, un liquido spruzzato contro il colpevole, è molto simile: cfr. vv. 454 e 544). Ignoto all'*Inno* omerico e alle fonti del mito anteriori a Ovidio, può tuttavia non essere invenzione di quest'ultimo (quanto ci dice di lui Apollodoro, I 5, 3 [33] suggerisce che la storia abbia origini anteriori; sembra confermarlo anche la sommaria notizia di *P. Mich.* inv. 1447, del II-III sec. d.C., pubblicato da T. Rennert, *A Papyrus Dictionary of Metamorphoses*, «HSCPh» LXXXII 1973, pp. 277-93, in partic. p. 293): qui, oltre a fare da *pendant* sul piano strutturale ad Ascalabo, funge da delatore e testimone (*testem*, v. 543) della violazione da parte di Proserpina del divieto alimentare (mentre nelle altre versioni non c'è delazione, e l'errore della dea produce automaticamente i suoi effetti). È dunque colpevole di *indicium* (vv. 542 e 551), come Aglauro, il corvo, Batto, il Sole e altri ancora. In greco ἀσκάλαφος è attestato dal solo Aristotele, *Hist. an.* 509a 20 per designare un uccello difficilmente identificabile (è in base a Ovidio che si pensa al gufo). *Orphne*: già il nome, in greco «oscurità», ne indica l'appartenenza al mondo infernale (*Orphnaeus* è il nome di uno dei cavalli di Dite in Claudiano, *de raptu Proserpinae* I 284), al quale l'Averno, il lago tra Napoli e Cuma, era tradizionalmente ritenuto un ingresso (le sue esalazioni mefitiche erano tali da aver dato luogo alla notissima etimologia che spiegava il nome *Auernus* col greco ἄορνος, «senza uccelli», perché ogni forma di vita vi sarebbe stata impossibile: Maltby 1991, p. 65). Qui, però, *Auernalis* definisce per metonimia come «infernale» questa ninfa acquatica che si unisce con uno dei fiumi degli inferi, l'Acheronte (*suus* sembra indicare un legame più stabile di una relazione occasionale), e si serve dell'acqua di un altro, il Flegetonte, per tramutare Ascalafo.

541. *siluis ... atris*: una discussione accurata del testo del v. 541 (dove si offre la notevole variante *furuis ... sub antris*) in R.J. Tarrant, *Silver Threads Among the Gold: A problem in the Text of Ovid's* Metamorphoses, «ICS» XIV 1989, pp. 107-8.

543-50. Come un testimone d'accusa di fronte a un tribunale (*testem* insiste, dopo *foedere cautum est* di v. 532, sul lessico giuridico) Ascalafo, nato nel cupo mondo infernale e *siluis ... sub atris*, denuncia l'infrazione di Proserpina (una regina costretta al pianto) che lo trasforma

in gufo, uccello del malaugurio. Molto dettagliata la descrizione della metamorfosi, in cui i grandi occhi sembrano il tratto di continuità nella nuova forma (il topico contrappasso) della sua colpa di *index* che «ha visto» (*uidit*, vv. 539 e 542), e denunciato, ciò che non doveva.

543. *profanam*: cfr. VI 431-2 *profanus ... bubo*; il carattere religioso del termine (opposto a *sacer*) trova conferma in *foeda* (cfr. Tacito, *Hist.* IV 60, 1 *profana foedaque* e, in contesto infernale, Lucano, VI 515-6 *tenet ora profanae / foeda situ macies*) e in *dirum* (su cui cfr. Traina 1981, pp. 11-34).

546. *sibi ablatus*: la metamorfosi viene vista come uno «spossessamento del sé» subito da chi vi è soggetto. Per una formulazione analoga, date le modalità dell'azione, che pure non è ancora una metamorfosi, cfr. il lamento di Marsia scuoiato da Apollo a VI 385 *quid me mihi detrahis?*

548. *inertia*: l'epiteto delle braccia-ali sembra in sintonia con *ignauus*, il torpore, che è tratto tipico di questo volatile piuttosto sedentario, simbolicamente legato al mondo della morte, così come il suo essere uccello del buio notturno.

549-50. *uenturi ... omen*: di questa funzione darà poi conferma il poema stesso: a VI 431-2 la sua presenza accanto alla casa di Tereo e Procne anticipa il carattere tragico di quelle nozze; a X 452-3 il *funereus bubo* preannuncia col suo canto lugubre (*letali carmine*) l'incesto di Mirra, e a XV 791 (*Stygius ... bubo*) l'assassinio di Cesare. Per il canto funereo e lamentoso (suggerito già dalla matrice onomatopeica del nome) cfr. Virgilio, *Aen.* IV 462-3 *solaque culminibus ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere uoces* (con Servio, *ad loc. cantus autem eius aut fletum imitatur, aut gemitum*); potrebbe esserci un nesso eziologico con il gemito (*ingemuit*, v. 543) colpevolmente provocato in Proserpina.

551-63. *Le Sirene*. Al racconto della metamorfosi di Ascalafo segue <
quella delle Sirene (per affinità tematica, mentre il nesso cronologico sembra più vago: probabilmente la loro trasformazione-punizione avrà avuto luogo subito dopo la scomparsa di Proserpina). Il nesso tuttavia rileva un'opposizione: se la punizione di Ascalafo è comprensibile, e giustificata alla luce della sua denuncia, la metamorfosi (parziale) in uccelli delle Sirene, compagne di Proserpina, sembra immotivata. Il dubbio della Musa-dea Calliope, che insinua forti perplessità sulla teodicea, riguarda la volontà punitiva che sembra aver mosso gli dèi (cioè Cerere, irritata per la perdita della figlia, secondo la versione di Igino, *Fab.* 141). Questo dubbio-protesta si può forse spiegare con la particolare vicinanza affettiva (suggerita anche dall'apostrofe) delle Muse alle

Sirene, cui le lega un rapporto di parentela diretta, in quanto madre delle Sirene sarebbe proprio una Musa (Tersicore, Melpomene o Calliope: cfr. Bömer, *ad loc.*; Bettini – Spina 2007, pp. 39-42); ma certamente rientra anche nella strategia di Calliope tesa a blandire le ninfe-giudici (Zissos 1999, p. 106). L'ipotesi avanzata di un'eventuale loro responsabilità in quanto compagne distratte di Proserpina (come suona l'accusa di Cerere in Claudiano, *de raptu Proserpinae* III 190-2, con Onorato 2008) viene smentita dalla narratrice, che anzi racconta dell'affanno nel cercarla e della loro pena, tale da indurle a voler restare per sempre sui luoghi della sua scomparsa. Il dubbio sulla giustizia divina dunque rientra, e anzi la metamorfosi diventa il riconoscimento, da parte degli dèi, di un atto di *pietas*, premiato con la conservazione di una voce e di un volto umani (di cui si tace completamente l'effetto funesto). Figlie del fiume Acheloo (cfr. anche XIV 87-8 *Acheloiadum ... Sirenum*; da Apollonio, IV 893 'Αχελωίδες anche in Columella, X 263 e Claudiano, *de raptu Proserpinae* 254) e appunto di una Musa, localizzate in un'isola o sulle coste italiche o della Sicilia (cfr. Bettini – Spina 2007, p. 106 sgg.), le Sirene (in numero di due, quattro o più spesso tre) sono figure note fin da Omero (*Od.* XII 39 sgg., 158 sgg., con A. Heubeck, *Omero. Odissea*, III, Milano 1983, *ad locc.*), e regolarmente personificano un rischio fatale per i naviganti. Così anche in Apollonio, IV 893 sgg., che – dopo il cenno di Euripide, *Hel.* 167 sgg. – le associa a Proserpina («un tempo servivano la grande figlia di Deo, quando era ancora vergine»; trad. G. Paduano; sulla distorsione pro-ninfe da parte di Calliope cfr. anche Barchiesi 2002a, p. 192). Il loro aspetto è tradizionalmente ibrido, con testa di donna e corpo alato di uccello («sembravano in parte uccelli, in parte giovani donne», *ibid.*); più tarda, forse anche di molto, l'iconografia che assegna loro una coda di pesce (Bettini – Spina 2007, p. 136 sgg.). Dato il contesto di competizioni artistiche (Pieridi, Aracne, Marsia) in cui Ovidio le inquadra, è interessante la notizia, fornita dal grammatico d'età imperiale Elio Erodiano (cfr. Bettini – Spina 2007, pp. 62-3), di una gara canora tra Muse e Sirene, che ne sarebbero uscite sconfitte; ed è una sorta di gara canora, che le vede ancora vinte, anche quella con Orfeo in Apollonio (IV 902-12). Sul mito cfr. in partic. Bettini – Spina 2007.

555. *doctae*: l'epiteto è caratteristico delle Muse (cfr. v. 255 e la nota relativa; cfr. anche *doctos ... cantus* a v. 662), ma Calliope generosamente lo estende alle Sirene (che appartengono alla loro famiglia), forse per la loro abilità canora (e anche come cenno allusivo alla tradizione letteraria che le ospita). E potrebbe anche esserci un rinvio per il lettore alla tradizione della gara musicale che le avrebbe opposte alle Muse stesse.

556-8. *quam ... remis*: la metamorfosi delle Sirene nasce, dopo la vana ricerca di Proserpina, dal loro desiderio, che gli dèi assecondano, di restare vicine alla compagna scomparsa (secondo una fonte mitografica tarda, per poter continuare a cercarla anche in mare: cfr. *Mythographi Vaticani II* 123). La loro natura di uccelli del mare contribuisce a spiegare l'immagine dei «remi delle ali» per indicare il volo (cfr., oltre a *Ars* II 45 *remigium uolucrum*, già Lucrezio, VI 743 *remigii oblitae pennarum uela remittunt*; altro in Rosati 1996 a *Her.* 18, 215); e *insistere* rileva la volontà di restare nello spazio marino per dare sfogo al lutto. Il «fermarsi sui remi» sembra però suggerire obliquamente al lettore il destino che attende la navigazione di quanti verranno attratti e trattenuti dal loro canto (l'idea del «restare» è rafforzata dal *remansit* finale di v. 563); e in questo c'è forse un nesso con la colpa di non aver «trattenuto» Proserpina.

559-60. *artus ... pennis*: la metamorfosi (che viene «vista» riflessivamente da coloro che la subiscono) in uccelli è parziale. Oltre alla voce umana ne resta escluso il volto di fanciulle, ovviamente per associare un tratto di seduzione erotica al fascino del loro canto (cfr. *Ars* III 311-5, dove l'affermazione che *res est blanda canor* è comprovata dal potere delle Sirene, nonostante il loro aspetto ibrido: *monstra maris Sirenes erant*), cui forse dovrebbe contribuire anche l'imbiondirsi delle penne (sul fascino del biondo ved., p. es., Pease 1935, pp. 471-3; cfr. tuttavia anche VI 718): cfr., p. es., le alette dorate, insieme ai capelli biondi, di Mercurio in Apuleio, *Met.* X 30, 4. Il ben noto carattere fatale di questo canto è però totalmente sottaciuto (una «tactful omission» secondo Zissos 1999, p. 107). In Claudiano, dove non si parla di metamorfosi (le Sirene sono *uolucres* già come compagne di Proserpina, cfr. *de raptu Proserpinae* III 190), non si tace l'effetto funesto della voce delle Sirene, ma Cerere lo interpreta come una loro vendetta per la perdita di Proserpina (*ibid.* 254-8): *rapidis Acheloides alis / sublatae Siculi latus obsedere Pelori / accensaeque malo iam non impune canoras / in pestem uertere lyras; uox blanda carinas / alligat, audito frenantur carmine remi.*

564-71. *At medius ... exit*: conclusa (come segnala uno dei tipici indicatori di continuità, *remansit*; cfr. già *mansit* a v. 235) la sezione sulle metamorfosi accessorie conseguenti alla storia di Cerere in cerca della figlia, il racconto torna alla decisione di Giove sul destino di Proserpina. Una decisione salomonica (*ex aequo*, come la posizione intermedia di Giove fra il fratello Dite e Cerere, sua sorella in quanto figlia anche lei di Saturno), che prevede per lei, divinità eccezionalmente comune al regno degli inferi come a quello dei superi, un soggiorno alternativo di uguale durata nell'uno e nell'altro (una simmetria mimata anche dalla struttura del v. 567). Proserpina di colpo si

rasserena, come quel cielo a cui l'immagine del v. 512, mediata dalla comune metafora della fronte «serena», aveva associato non lei, ma la madre Cerere (come a suggerire una loro identità affettivo-emotiva: Hinds 1987, pp. 96-7). Probabilmente implicita anche l'idea che il ritorno di Proserpina si associa all'arrivo della primavera.

572-3. *Ceres ... fons*: la storia di Aretusa, sinteticamente anticipata a v. 494 sgg. (dopo la semplice menzione del suo nome a v. 409) e rinviata a un momento più opportuno (vv. 498-501), viene finalmente, e diffusamente, narrata dalla ninfa stessa: la raggiunta tranquillità di Cerere (*secura* riprende chiaramente v. 500 *cura ... leuata*) rende ora possibile il racconto.

574. *conticuere undae*: nitida ripresa del celebre *incipit* virgiliano (*Aen.* II 1 *conticuere omnes*) che avviava il racconto di Enea (che narra un'altra traslazione da est a ovest, quella dei Troiani verso l'Italia), il cui modello verrà nuovamente richiamato dalla ripresa a v. 635 di *renarro*, prima di Ovidio solo in *Aen.* III 717 *fata renarrabat diuum*, alla fine di quello stesso racconto. Un'altra vistosa traccia dell'*Eneide* è ai vv. 498-9 *tantique per aequoris undas / aduehar*, che richiama analoghe formulazioni virgiliane, come *Aen.* I 376 *diuersa per aequora uectos*; III 325 *diuersa per aequora uectae*; VI 335 *uentosa per aequora uectos*; 692 *quanta per aequora uectum*; VII 228 *tot uasta per aequora uecti.*

574-5. *sustulit ... caput*: il gesto caratteristico delle divinità acquatiche che emergono dal loro elemento, come Ciane a v. 413 *gurgite quae medio summa tenus exstitit aluo*, o Aci a XIII 893 *subito media tenus exstitit aluo.*

575. *uirides ... capillos*: il gesto, successivo a quello dell'emersione, < dello strizzarsi i capelli bagnati evoca un clima di mollezza femminile, anzi sembra legato al preciso modello iconografico di Venere Anadiomene (come in *Ars* III 224 *nuda Venus madidas exprimit imbre comas* e altrove: cfr. Gibson 2003, *ad loc.* e Rosati 1996 a *Her.* 18, 104): quasi un segnale del racconto erotico che la ninfa sta introducendo. Per l'immagine dei «capelli verdi», un colore che Ovidio associa spesso al mare e ai suoi abitanti, cfr. II 12 *pars in mole sedens uirides siccare capillos* (le Naiadi), con Bömer, e XIII 960-1 *uiridem ferrugine barbam / caesariemque meam* (Glauco); Orazio, *Carm.* III 28, 10 *uiridis Nereidum comas*, con Nisbet – Rudd 2004; Ovidio, *Trist.* I 2, 59 *uiridesque dei, quibus aequora curae*, da cui Stazio, *Siluae* I 5, 15 *deae uirides* (le Naiadi), ma anche I 2, 124 *uirides ... sorores* (le Eliadi). L'associazione fra verde e mare sarà stata facilitata dall'idea del vetro (cfr. Servio, *ad Geor.* IV 335 *hyalino, uitreo, uiridi, nymphis apto*), un materiale comunemente legato alla trasparenza dell'acqua (cfr. Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 17, 20 e Nisbet – Rudd 2004 a Orazio, *Carm.* III 13, 1; Bömer a Ovidio, *Met.* IV 354): lo conferma l'immagine dei

«capelli di vetro» ancora in Stazio, *Siluae* I 5, 15-6 *deae uirides, liquidosque aduertite uultus / et uitreum teneris crinem redimite corymbis*, su cui possono aver influito suggestioni provenienti da prodotti artistici, come gemme, cammei o vetri colorati (cfr. Rosati 2007, p. 291 nota a IV 353-5).

576. *ueteres ... amores*: un po' strano l'aggettivo, che risulta calibrato sul lettore extradiegetico più che sui destinatari dei vari livelli diegetici (Minerva, le ninfe-giudici, Cerere). In effetti sembra quasi un marchio neoterico-elegiaco questo nesso poetico, legato a una posizione pressoché fissa dell'esametro, designante gli amori del mito, e in contesti di racconto: dopo Catullo, 96, 3 *desiderio ueteres renouamus amores* (nel carme a Calvo per Quintilia), cfr. Tibullo, II 4, 47 *atque aliquis senior ueteres ueneratus amores* (cfr. Murgatroyd 1994, *ad loc.*); Ovidio, *Her.* 16, 257 *cantabam ueteres resupinus amores* (Paride che si serve dello schermo del mito per corteggiare Elena davanti a Menelao); Columella, 10, 205 *Acrisioneos ueteres imitatur amores* (gli amori di Giove, allusivo a Danae); Stazio, *Siluae* I 2, 90 *tu ueteres, iuuenis, transgressus amores* (il leggendario amore di Leandro). Ma cfr. anche Ovidio, *Met.* XIII 737 *ibat et elusos iuuenum narrabat amores* (Scilla che alle ninfe marine racconta dei suoi pretendenti frustrati) e soprattutto la scena degli amori divini narrati da Climene in Virgilio, *Geor.* IV 347 *aque Chao densos diuum numerabat amores* (Barchiesi 2002a, p. 191). Nel gruppo delle ninfe acquatiche sue ascoltatrici c'è infatti anche Aretusa (v. 344 *et tandem positis uelox Arethusa sagittis*), che ha un rilievo particolare di fronte al dolore di Cirene (vv. 350-2) *omnes / obstipuere; sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flauum caput extulit unda* (un gesto chiaramente ripreso dall'Aretusa ovidiana al v. 487). Notevole che un uditorio di «fanciulle» fosse previsto anche dal magro frammento di Telesilla (cfr. la nota a 577-641) che menziona Artemide inseguita da Alfeo. Per questo tipo di scena (ambientazione naturale, narratore e pubblico entrambi femminili, amori divini come tema) cfr. anche Properzio, II 30, 27-30 *illic aspicies scopulis haerere Sorores / et canere antiqui dulcia furta Iouis, / ut Semelast combustus, ut est deperditus Io, / denique ut ad Troiae tecta uolarit auis* (dove Fedeli 2005, p. 863 segnala, in campo figurativo, rappresentazioni vascolari di Muse, sole o circondate da altre, che suonano sedute su rocce).

577-641. *Aretusa e la sua metamorfosi.* Il nome di Aretusa, un idronimo (di etimologia discussa) molto comune per designare fonti sparse in tutta la Grecia, è legato soprattutto alla fonte sita sulla costa orientale dell'isoletta di Ortigia, davanti a Siracusa (tanto da fungere da sinonimo della città stessa, come in Virgilio, *Ecl.* 10, 1), verosimilmente

connessa al culto di Diana, dea eponima del luogo (cfr. la nota a 640, e Maddoli – Saladino 1995, pp. 212-3; cfr. anche F. Williams, *Callimachus. Hymn to Apollo*, Oxford 1978, pp. 57-8). La leggenda che riconduce la provenienza della fonte, attraverso un percorso sottomarino, alla regione greca dell'Elide, sulle coste occidentali del Peloponneso, è molto antica, e legata al fatto che l'Elide (dove per di più esisteva un'altra fonte Aretusa) era la regione dei colonizzatori di Siracusa (su leggende analoghe di fiumi sottomarini cfr. Maddoli – Saladino 1995, p. 212). Il presupposto naturalistico che favoriva la leggenda, e rendeva la fonte notissima nell'antichità (Cicerone, *Ver.* IV 118, con Baldo 2004; *celebratissimum carminibus fontem* dice Seneca, *Dial.* VI 17, 3), era il fatto che, nonostante sgorgasse davanti al mare, essa emanava acqua non salata ma dolce, e dunque poteva apparire una prosecuzione in Sicilia del fiume della madre-patria, l'Alfeo. Il maggior fiume del Peloponneso nasce infatti in Arcadia e attraversa la Messenia e l'Elide presso Olimpia sfociando nel mar Ionio, in direzione della Sicilia (detto perciò mare «siculo»); presenta un andamento carsico (anzi è tra i più noti fiumi carsici nel mondo antico: Seneca, *Nat. quaest.* III 26, 4 e VI 8, 2; di altri parla Pitagora in *Met.* XV 273 sgg.), cioè scompare due volte sotto terra e poi riemerge a lunga distanza (il suo percorso è dunque frazionato in tre tratti): una circostanza che avrà ovviamente favorito la leggenda del percorso sottomarino (suo o/e di Aretusa) fino a Ortigia. Così come la lunghezza e tortuosità del suo corso attraverso il Peloponneso può avere a che fare con la tortuosità della lunga fuga della ninfa, e del fiume che la insegue, nel racconto di Ovidio (vv. 607-8).

Le testimonianze più antiche, di Ibico (fr. 323 Davies) e Pindaro (*Nem.* 1, 1 sgg.), sembrano presupporre una forma della leggenda che identifica nell'acqua della fonte Aretusa a Ortigia quella del fiume Alfeo (o almeno anche la sua). Che l'acqua di Aretusa sia la stessa dell'Alfeo è attestato in vari autori scientifico-naturalistici (Seneca, *Nat. quaest.* III 26, 5; VI 8, 2; *Dial.* VI 17, 3; Plinio, *Nat. Hist.* II 225 e XXXI 55), che ignorano la componente erotica; mentre Virgilio, *Aen.* III 694-6 *Alpheum fama est huc Elidis amnem / occultas egisse uias subter mare, qui nunc / ore, Arethusa, tuo Siculis confunditur undis* sembra implicare una doppia identità nell'acqua della fonte e non escludere del tutto quella componente (per *confunditur* cfr. v. 638 e la nota relativa). Della versione di Ovidio, dove la fuga di Aretusa in Sicilia permette alla ninfa di sottrarsi all'assalto erotico di Alfeo (che non attraversa quindi il mare Ionio), non risultano attestazioni precedenti. L'idea di un inseguimento erotico concluso da metamorfosi è presente in realtà anche nella versione di Pausania, V 7, 2, secondo la quale Alfeo sarebbe stato un cacciatore innamoratosi di Aretusa, an-

ch'essa cacciatrice, che lo avrebbe respinto scappando a Ortigia e lì trasformandosi in fonte; e allora «per amore, anche Alfeo si mutò nel fiume» (verosimilmente per unirsi a lei): la priorità di questa versione (nota già alla poetessa argiva Telesilla, fr. 717 Page), che ha come oggetto Artemide, cui poi si sarebbe sostituita la ninfa, sembra difficilmente contestabile (Larson 2001, p. 214; contraria Forbes Irving 1990, p. 305). In ogni caso l'elemento erotico, che trasforma la leggenda dei coloni in un mito d'amore, è già presente in un carme breve del poeta Mosco (un siracusano), in cui Alfeo, istruito a nuotare da Amore, si reca in Sicilia dall'amata Aretusa (*Apospasmata* 3 Gow), e che Ovidio sembra presupporre (cfr. anche la nota a 638). Non stupisce che l'erotizzazione della leggenda si collochi in età ellenistica, e non si può escludere che avesse qualche spazio nel perduto trattato di Callimaco sui fiumi (cfr. frr. 457-9 Pfeiffer), come potrebbe far ipotizzare un passo dello stesso Ovidio sugli amori dei fiumi in *Am.* III 6, 23 sgg., dove pare attestata una versione del mito diversa da quella delle *Metamorfosi* (29-30 *quid? non Alpheon diuersis currere terris / uirginis Arcadiae certus adegit amor?*: Alfeo cioè qui parrebbe arrivare in Sicilia; la versione delle *Metamorfosi*, invece, sembra richiamare *Pont.* II 10, 27-8 *nec procul hinc nympha est quae, dum fugit Elidis amnem, / tecta sub aequorea nunc quoque currit aqua*). Dopo Ovidio il legame erotico fra Alfeo e Aretusa, spesso visto come un amore felicemente corrisposto, pare una costante nei frequenti richiami al mito (p. es. Stazio, *Siluae* I 2, 203-8; *Theb.* I 271-2; Luciano, *de saltatione* 48; Achille Tazio, I 18; Ausonio, *Ordo urbium nobilium* 94-7; Sidonio Apollinare, *Carmina* 1, 9, 102-5; Nonno, *Dion.* VI 339-65; XIII 323-7; XXXVII 172-3; XL 559-62; XLII 105-7).

La storia di Aretusa presenta numerose, evidenti analogie con quella di Dafne, il *primus amor* (I 452) del poema e paradigma di rapporto «asimmetrico», a cominciare dalla caratterizzazione del personaggio, la ninfa cacciatrice devota di Diana e restia all'eros, e dall'inseguimento che si conclude con la frustrazione dell'inseguitore. Sul motivo dell'inseguimento erotico, un'immagine che risale fin alla lirica greca arcaica, cfr. Kaempf-Dimitriadou 1979; C. Sourvinou-Inwood, *A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings*, «JHS» CVII 1987, pp. 131-53; B.R. Nagle, *Erotic Pursuit and Narrative Seduction in Ovid's Metamorphoses*, «Ramus» XVII 1988, pp. 32-51; A. Stewart, «Rape?», in E.D. Reeder (ed.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Baltimore-Princeton 1995, pp. 65-79. Che Aretusa sfugga allo stupro, un punto che alcuni studiosi ritengono incerto (Johnson 2008, p. 69 è anzi convinta che ne resti vittima), a me sembra indubitabile (cfr. anche Kenney 1986, p. 407), e tanto più significativo proprio perché contraddice un dato comune nelle varie versioni del mi-

to. Una probabile innovazione di Ovidio, dunque, che oltre a spiegare eziologicamente la «non contaminazione» dell'acqua della fonte con quella salata del mare (cfr. Virgilio, *Ecl.* 10, 5; Stazio, *Theb.* IV 239-40), da un lato rientra nella strategia di compiacere le ninfe, attribuendo a una di loro un successo che la sottrae al consueto ruolo di preda erotica (è lo stesso piacere di Scilla di narrare *elusos iuuenum ... amores*, XIII 737), e dall'altro bilancia con questa «vittoria di Diana» il potere di Venere, egemone in terra siciliana, e di cui Proserpina è la vittima principale (evidente anche il parallelo con il successo delle Muse che sfuggono a Pireneo a vv. 289-93).

Sul piano narrativo, la storia di Aretusa è particolarmente complessa. Come sembra suggerire la tmesi conclusiva *hac ... tenus* (cfr. la nota a 642), quasi un marchio della storia, Ovidio sperimenta una tecnica singolare, tesa a mimare la natura carsica di questo corso d'acqua, attraverso una narrazione che procede a tratti (dopo la prima menzione al v. 409 la ninfa-fonte torna in scena ai vv. 487-508 per poi uscirne e ancora riapparire un'ultima volta e dar corso al racconto della sua storia ai vv. 572-641), secondo un andamento appunto carsico. E anche sul piano strutturale è notevole che la tecnica della *mise en abyme* tocchi qui il massimo di complessità di tutto il poema, scendendo fino al quarto livello narrativo (la narratrice Aretusa, che a sua volta peraltro dà voce ad Alfeo, è sulla bocca di Calliope, che è sulla bocca della Musa, che è sulla bocca del narratore primario), proprio nell'episodio che racconta la storia di un corso d'acqua che «si inabissa» nel fondo del mare e sposta il fuoco del racconto dalla Grecia alla Sicilia. Al tempo stesso il racconto (fatto da lei stessa) della fuga della ninfa sembra voler tradurre narrativamente la comunissima metafora del «corso» o «flusso» del racconto, o di un discorso (*ThlL* IV, col. 1517, 84 sgg. e VI 1, col. 972, 56 sgg.; Fantham 1972, pp. 174-5; per l'immagine del «fiume poetico», legata alla tradizione callimachea, cfr. almeno Orazio, *Carm.* IV 2, 5 sgg.). Sulla tecnica narrativa dell'episodio cfr. Barchiesi 2002a, pp. 187-95; Rosati 2009b.

578-9. *una ... casses*: Aretusa appartiene al tipo-Dafne (I 475 sgg.), cioè alla categoria di donna ribelle al potere universale di Amore che Venere aveva indicato a suo figlio come modello negativo da combattere (vv. 375-6).

580-4. *formae ... putaui*: l'opposizione (segnata dall'allitterazione sillabica) *fortis ... formosae* definisce la condizione di Aretusa, che replica quella di Dafne (cfr. I 488-9 *te decor iste quod optas / esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat*). Qualche analogia, nella condanna della propria bellezza come causa di danni, con la condizione di Elena (cfr. A.N. Michalopoulos, *Ovid Heroides 16 and 17*, Cambridge

2006, pp. 325-6), che sa di esporsi così all'accusa di *rusticitas* (*Her.* 17, 12-3). In tutto il racconto Aretusa rivela un'autocoscienza che sembra maturata successivamente ai fatti narrati: come qui si dice consapevole di esser stata *rustica*, smentendo l'assioma ovidiano che *delectant etiam castas praeconia formae* (*Ars* I 623), così poi esibirà il distacco di un narratore onnisciente (vv. 603, 615, ecc.). Per l'alternanza, nel suo racconto, di uno «sguardo» ora femminile ora maschile cfr. Salzman-Mitchell 2005, pp. 178-81.

585. *lassa* ... *silua*: come Narciso (III 407-14) stanco per la caccia e la calura, anche Aretusa, che torna dalla selva di Stinfalo (in Arcadia, sede di culto di Diana), si lascia attrarre da un *locus amoenus*, scenario abituale di violenza erotica (cfr. la nota a 385-91, ma già IV 297 sgg., nell'episodio di Ermafrodito). Il suo fascino ambiguo si esprime qui soprattutto nell'elemento acquatico, che ovviamente prefigura il destino di metamorfosi della ninfa.

586. *aestus* ... *aestum*: il verso (che nella sua struttura anulare crea una vera e propria icona della «geminazione») richiama l'*incipit* di *Am.* I 5 *aestus erat, mediamque dies exegerat horam*, l'elegia più erotica della raccolta ovidiana. La ripresa segnala naturalmente il tema della storia incipiente; cfr. anche *Met.* X 126-7 *aestus erat mediusque dies, solisque uapore / concaua litorei feruebant bracchia Cancri*, come scenario della futura storia di Ciparisso.

588. *perspicuas*: la sola altra occorrenza nel poema a IV 300, nella storia parallela di Ermafrodito; sulla centralità della componente visiva nell'episodio cfr. Salzman-Mitchell 2005, p. 179 sgg. Sul motivo cfr. almeno Marziale, VIII 68, 8 *calculus in nitida sic numeratur aqua*; Plinio il Giovane, *Ep.* VIII 8, 2 *hunc subter exit fons et exprimitur pluribus uenis sed imparibus, eluctatusque quem facit gurgitem lato gremio patescit, purus et uitreus, ut numerare iactas stipes et relucentes calculos possis*; Ausonio, *Mosella* 66-7. Per il motivo della trasparenza delle acque, e la sua valenza metapoetica, nella poesia tardo-antica cfr. Galand-Hallyn 1994, p. 364 sgg.

588-9. *numerabilis* ... *calculus*: il nesso racchiude un gioco di parole con *calculus* nel senso di sassolino usato per calcoli numerici: cfr. anche XV 44-5 *calculus immitem demittitur ater in urnam: / quae simul effudit numerandos uersa lapillos*; Seneca, *Dial.* IX 14, 7 *numerauit calculos*; Marziale, XIV 17; ecc.; *OLD*, *s. u.* 3.

589. *putares*: il topico segnale ecfrastico (cfr. la nota a 193-4) conferma il carattere artistico e spettacolare di questo *locus amoenus*. Questo «piacere dello sguardo», in cui si potenziano a vicenda il morbido erotismo di corpi levigati e la loro estetizzazione come opere d'arte, avrà un suo spazio in alcuni epigrammi di Marziale, che non a caso alludono a questi passi ovidiani (cfr. G. Rosati, «Luxury and Lo-

ve: the Encomium as Aestheticisation of Power in Flavian Poetry», in R. Nauta – H.-J. van Dam – J.J.L. Smolenaars [edd.], *Flavian Poetry*, Leiden-Boston-Köln 2006, pp. 41-58, in partic. pp. 55-6).

592-3. *primum ... tenus*: la lenta, progressiva immersione del corpo (ignaro dell'insidia che lo attende) nell'acqua richiama quella di Ermafrodito a IV 342-3 *in adludentibus undis / summa pedum taloque tenus uestigia tingit*. Come questi entrava nell'acqua della fonte-ninfa intenta a sedurlo, così Aretusa si immerge nell'acqua della divinità fluviale maschile che tenterà insidiosamente di unirsi a lei.

594-8. *mollia ... fontis*: ancora vistose le analogie con Ermafrodito: come lui Aretusa si libera dei *mollia uelamina* (IV 345) abbandonandosi al piacere del bagno e del nuoto (IV 352-3) ma esponendosi così allo sguardo e all'assalto erotico dell'amante in agguato.

599-603. L'esuberanza erotica di Alfeo (un tratto peraltro tipico di tutti i fiumi), attestata anche dal racconto di Pausania, VI 22, 9, dove il dio fluviale tenta di fare violenza ad Artemide, trova la sua *climax* nel paradosso del fiume che «arde» (molto amato da Ovidio: cfr. p. es. *Am.* III 6, 26 *gelidis incaluisse uadis*; altro in Rosati 1996 a *Her.* 18, 41-2).

600. *rauco ... ore*: il suono (*murmur*) giunge del tutto inatteso, dopo *sine murmure* di v. 587 e un'insistenza sulla trasparenza dell'acqua che sembrava assicurare l'assenza di ogni insidia. L'epiteto, comune per il suono di corsi o masse d'acqua (Virgilio, *Aen.* VI 327 *rauca fluenta*; IX 124-5 *amnis / rauca sonans*; Orazio, *Carm.* II 14, 14 *rauci fluctibus Hadriae*; Properzio, II 30, 20 *Hyrcani litora rauca maris*; Ovidio, *Her.* 18, 26 *raucis ut mare feruet aquis*), si presta a connotare la voce eminentemente «maschile» dei fiumi, come del Tevere in *Fasti* V 637-8 (*Thybris harundiferum medio caput extulit alueo / raucaque dimouit talibus ora sonis*; in *Ars* III 289 è indicato come suono tutt'altro che femminile: *illa sonat raucum quiddam*; e del resto l'epiteto è peculiare del suono del corno, quasi un simbolo di virilità), e dunque ne suggerisce anche il desiderio; per una situazione analoga cfr. *Am.* III 6, 51-4 con il corteggiamento dell'Aniene a Rea Silvia: *hanc Anien rapidis animosus uidit ab undis / raucaque de mediis sustulit ora uadis / atque ita «quid nostras» dixit «teris anxia ripas, / Ilia...?»*.

604. *sic ... sic*: la struttura del verso visualizza le rispettive posizioni di inseguito e inseguitore, una doppia prospettiva che si riflette nel parallelismo dei due versi successivi, dove la stessa similitudine con soggetto rovesciato esprime il punto di vista dei due personaggi e dei loro rispettivi ruoli (attivo/passivo). Un precedente significativo è ancora nella storia-paradigma dell'inseguimento di Dafne: cfr. I 535-8

alter inhaesuro similis iam iamque tenere / sperat et extento stringit uestigia rostro, / alter in ambiguo est, an sit comprensus, et ipsis / morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit. La similitudine della colomba terrorizzata dallo sparviero tornerà nella storia dello stupro di Filomela da parte di Tereo (VI 527-30, con la nota relativa).

607-8. *Orchomenon* ... *Elin*: l'inseguimento attraverso le diverse città e località dell'Arcadia è tutt'altro che lineare; prezioso l'accumulo dei nomi propri greci e l'esametro spondiaco.

612-3. *per* ... *cucurri*: la somiglianza con III 226-7 *per rupes scopulosque adituque carentia saxa, / quaque est difficilis quaque est uia nulla, sequuntur* (la fuga di Atteone) induce Tarrant 2004 a ipotizzare l'atetesi («fortasse secludendi»). Ma questo in sé non sembra argomento sufficiente e, anche se i versi possono sembrare superflui per il senso, l'insistenza sulla fuga disperata di Aretusa potenzia l'effetto di *suspense* prodotto dalla vista improvvisa (reale o temuta) dell'ombra «da dietro le spalle».

616-7. *ingens* ... *oris*: l'idea del «fiato sul collo» (*ingens* come *longam* di v. 614 registra il punto di vista della vulnerabilità femminile) che terrorizza la vittima inseguita è già a I 541-2 (ancora Dafne) *ocior est requiemque negat tergoque fugacis / imminet et crinem sparsum ceruicibus adflat* (con Barchiesi 2005, p. 212 nota a I 542). Ci potrebbe essere anche un implicito riferimento alla locuzione greca, attestata negli *Uccelli* di Aristofane, «ansimare l'Alfeo» ('Αλφειὸν πνέων, v. 1121) per indicare il respiro affannoso nella corsa degli atleti olimpici nell'Elide.

618. *fessa* ... *opem*: il richiamo esplicito a Dafne in fuga da Apollo (I 544a-6 *uicta labore fugae* ... / «*fer* ... *opem* ...») segnala ancora una volta le analogie con la storia-archetipo del tentato ratto, ma forse anche con la versione, attestata da Partenio, che prevedeva la salvezza di Dafne dallo stupro grazie alla Terra che le si apriva sotto i piedi offrendole una via di fuga (cfr. Barchiesi 2005, p. 205 nota a I 452-567), facendo quindi da modello alla vicenda di Aretusa.

625. *bis* ... *uocauit*: la ripetizione, quasi un effetto d'eco, sembra un tratto dello stile di Alfeo (*bis «io Arethusa, io Arethusa!» uocauit* replica il modulo dei vv. 599-600 *«quo properas* ...*?»* ... *«quo properas?» iterum* ... *dixerat*; Wills 1996, p. 56): un linguaggio «insidioso nella sua semplicità e sinistro nella sua ripetizione» (Curran 1978, p. 234). Notevole il doppio iato, che ricorda quello del prezioso v. 409 in cui il nome della ninfa compariva per la prima volta.

626-7. *agnae* ... *frementes*: la similitudine dell'agnella terrorizzata dal lupo sarà ripresa per lo stupro di Filomela a VI 527-8 *illa tremit uelut agna pauens quae saucia cani / ore excussa lupi nondum sibi tuta uidetur* (mentre quella della lepre inseguita dai cani era nell'episodio di

Dafne: I 533 sgg.). Anche il nesso *stabula alta* (da analoga similitudine in Virgilio, *Aen.* X 723) tornerà in quel contesto a VI 521 (cfr. la nota relativa). Notevole l'impiego del punto di vista della vittima assediata.

631. *seruat*: il verbo esprime sia l'attenzione visiva con cui Alfeo scruta la nuvola sospetta (*OLD*, *s. u.* 2), sia la vigilanza di una sentinella che presidia la postazione di guardia (*OLD*, *s. u.* 1), con lo stesso atteggiamento di Argo di fronte alla mucca-Io: *cetera* (scil. *lumina*) *seruabant atque in statione manebant* (I 627).

632-3. *sudor ... guttae*: l'immagine del «sudore freddo» (da paura: dopo Ennio, *Annales* 417 Skutsch *tunc timido manat ex omni corpore sudor* cfr., p. es., Ovidio, *Am.* III 14, 38 *perque meos artus frigida gutta fluit*; Seneca, *Tro.* 487 *sudor per artus frigidus totos cadit*; Apuleio, *Met.* X 10, 1 *perque uniuersa membra frigidus sudor emanabat* con M. Zimmerman, *Apuleius. Metamorphoses. Book 10*, Groningen 2000, *ad loc.*; è comune ovviamente come sintomo nel linguaggio medico) avvia la metamorfosi liquida della ninfa, che è dunque la rappresentazione narrativa di quella metafora. Notevole nel v. 633 il fonosimbolismo prodotto dal gocciolio delle gutturali.

635. *citius ... renarro*: la notazione metanarrativa di Aretusa instaura un rapporto fra tempo narrato e tempo della narrazione (come quella di Venere a X 679 *neue meus sermo cursu sit tardior ipso*), e vuole probabilmente segnare un contrasto con la lenta descrizione della liquefazione di Ciane (v. 429 sgg.): è in linea con la sua coscienza della funzione svolta (cfr. anche vv. 498-501 e la nota relativa), e del tutto adeguata alla sezione del poema che, con il livello narrativo più profondo, raggiunge il massimo della sua complessità strutturale. Il verbo è probabile conio virgiliano (*Aen.* III 717 *fata renarrabat diuum*), e dopo Ovidio (anche a VI 316) ricorre solo nell'epica di Stazio (*Theb.* III 400; XII 390) e Claudiano (*de bello Gothico* 621) e in un sotadeo adespoto (*Thracium nefas renarrat cantitans hirundo*) trasmesso da Servio, *de centum metris* (H. Keil, *Grammatici Latini*, IV, Lipsiae 1864, p. 459, 32). Il suo significato (di cui si è molto discusso in relazione al passo virgiliano: cfr. M. Fernandelli, «MD» XLII 1999, pp. 99-104) qui e a VI 316 sembra effettivamente da intendere come rievocazione di esperienze direttamente e intensamente vissute.

636. *in latices mutor*: diversamente da altri casi, in cui la metamorfosi è lo strumento con cui una divinità soccorre un mortale (p. es., in situazione perfettamente analoga, quando Dafne sta per cadere fra le braccia di Apollo, I 544a sgg.), qui la trasformazione in acqua è conseguenza spontanea della paura; l'aiuto di Diana sta invece nella via di fuga sotterranea prontamente offerta ad Aretusa.

638. *ut se mihi misceat*: Ovidio sembra aver tratto da Mosco, *Apospasmata* 3, 5 Gow κοὐ μίγνυται ὕδασιν ὕδωρ (dove Alfeo compie il

suo percorso «a nuoto» senza unire le proprie acque a quelle del mare) l'immagine del mescolarsi delle acque, ma convertendola in chiave apertamente sessuale (la metafora del «mescolarsi» era peraltro comunissima fin da Omero: cfr. Adams 1982, pp. 180-1; cfr. anche *Met.* XIII 866 *perque tuas spargam – sic se tibi misceat! – undas*). Il *pun* avrà fortuna nella poesia epigrammatica e tarda (Ausonio, *Ordo urbium nobilium* 96-7; Nonno, *Dion.* XL 106 e VI 349-50). In *Pont.* II 10, 26 *quamque suis Cyanen miscet Anapus aquis* la fusione delle acque sembra invece indicare la tranquilla unione coniugale dell'Anapo con Ciane.

639. *Delia ... humum*: il nuovo, e risolutivo, intervento di Diana salva la ninfa dall'«effusione» del dio-fiume, offrendole una via di fuga sotterranea: sarà Ortigia, in virtù del legame che unisce l'isola alla dea (sul suo tempio e culto nell'isola cfr. Bernardini et alii 1995, p. 367, con bibliografia), ad aprirle l'accesso alla superficie. Riprendendo l'idea già dei vv. 501-4, *caecis ... mersa cauernis* assimila (pur con ben altro esito) l'esperienza di Aretusa a quella di Proserpina (cfr. Lucano, VI 642 *haud procul a Ditis caecis depressa cauernis*).

640. *aduehor Ortygiam*: una chiara ripresa, quasi una didascalia di tipo strutturale, di *aduehar Ortygiam* in identica sede al v. 499. Il rapporto di Ortigia (un nome connesso a ὄρτυξ, «quaglia», e probabile testimonianza di un antico culto teriomorfico, di cui restano tracce nel folclore locale) con Artemide-Diana, talora identificata con questa epiclesi (cfr. I 694-5 *Ortygiam studiis ipsaque colebat / uirginitate deam*), è legato all'isola di Delo sua patria (anticamente chiamata Ortigia: cfr. XV 337).

642-9. *Trittolemo diffonde l'agricoltura.* Appena Aretusa conclude il racconto, Cerere, ormai pacificata, aggioga il suo carro condotto da una coppia di serpenti alati e si dirige verso l'Attica. Lì lo consegna a Trittolemo, che incarica di distribuire il grano, parte in terre vergini e parte in terre già coltivate prima dell'ira della dea. Trittolemo si reca in Scizia (il granaio della Grecia), dove viene ospitato dal re Linco, che volendo però usurpare il merito del dono dell'agricoltura cerca di ucciderlo nel sonno. Cerere trasforma allora quest'ultimo in lince, e Trittolemo torna sul carro ad Atene. La terra che era stata al centro dell'*Inno a Demetra* (e anche della versione ovidiana dei *Fasti*) riceve quindi un suo spazio finale, soprattutto attraverso la figura di Trittolemo, che nell'*Inno* era un nobile ateniese vicino al re Celeo (v. 153) e nei *Fasti* figlio di quest'ultimo (IV 550), amato dalla dea che gli concede il privilegio di insegnare l'agricoltura all'umanità (vv. 559-60). Sull'attribuzione ad Atene dell'invenzione dell'agricoltura cfr. Lucrezio, VI 1 *Primae frugiparos fetus mortalibus aegris / dididerunt quondam praeclaro nomine Athenae* (Kenney 1986, p. 408). Il ruolo della

città e dell'Attica all'interno del poema ovidiano sembra in generale ridimensionato (cfr. Gildenhard – Zissos 2004), ma in questo caso il silenzio sia sull'invenzione dei misteri eleusini sia sulla sua priorità nella pratica dell'agricoltura, il cui merito viene delegato a Trittolemo e trasferito alla Scizia, sembra funzionale alla volontà di Calliope (o forse piuttosto della Musa che ne «ripete» il racconto) di non accentuare i meriti di Cerere come dea potenzialmente rivale della preminenza di Minerva nei rapporti con la città (cui la dea mostrerà di tenere molto: VI 80-2): cfr. Barchiesi 2002a, p. 193.

642. *Hac … tenus*: tmesi di *hactenus* (già a v. 250). Introdotto in poesia da Virgilio (*Aen.* X 625; XI 823-4; *ThlL* VI, col. 2749, 14 sgg.), anche come didascalia nella suddivisione del materiale da trattare (*Geor.* II 1 *hactenus aruorum cultus et sidera caeli*), è Ovidio che sviluppa (con ben ventuno occorrenze complessive della forma composta, sempre a inizio di esametro) e valorizza un uso specificamente narrativo dell'avverbio, per lo più come segnale della fine di un discorso diretto (*Am.* III 1, 31 *hactenus, et mouit*; 6, 79; *Her.* 6, 63; *Met.* II 610 *hactenus, et pariter uitam cum sanguine fudit*; V 332 *hactenus ad citharam uocalia mouerat ora*; VII 794 *hactenus, et tacuit*; X 423 *hactenus, et gemuit*; *Fasti* V 661), o comunque come forte segnale di scansione del racconto (p. es. in bocca al narratore Nestore a *Met.* XIII 956-7 *hactenus acta tibi possum memoranda referre, / hactenus haec memini*; poi cfr. Stazio, *Ach.* II 166-7). Ne stilizza anche una forma ellittica, che fa seguire all'avverbio il solo nome del parlante (*Met.* XII 82 *hactenus Aeacides*; XIV 512 *hactenus Oenides*). Lo stesso Virgilio ne introduce la forma con tmesi (*Aen.* V 603 *hac celebrata tenus sancto certamina patri*; VI 62 *hac Troiana tenus fuerit fortuna secuta*), che avrà comunque fortuna assai limitata: dopo Ovidio (qui e in *Trist.* I 10, 22) cfr. Stazio, *Theb.* IV 836 e XI 76 (Servio, *ad Aen.* V 603 la percepisce come parola unica: *iam usus obtinuit ut pro una parte habeatur. ergo aduerbium est*; cfr. anche *ad Geor.* II 1). La tmesi, in sé rara, non sembra qui senza una motivazione mirata (Barchiesi 2002a, p. 189 nt. 20): l'andamento «spezzato» del corso di Aretusa si riflette nella forma della dizione, come più in generale nella struttura «carsica» di tutta la sua storia (Rosati 2009b).

645. *Tritonida*: in una cornice narrativa che vede Minerva destinataria del racconto della Musa, l'epiteto che fa di Atene la città della dea (cfr. la nota a VI 1-2) suona come un gesto di omaggio nei suoi confronti (cfr. la nota a 642-9). Questo implica che la narrazione «interna» di Calliope sia almeno in parte rimodulata dalla voce della narratrice esterna, la Musa anonima (cfr. Barchiesi 2002b, pp. 192-3).

646-7. *partim … partim*: mentre altrove Trittolemo è indicato co-

me il *primus inuentor* dell'agricoltura (p. es. *Trist.* III 8, 2 *misit in ignotam ... rude semen humum*), la distinzione qui è necessaria, perché l'ira di Cerere al v. 474 sgg. implicava che l'agricoltura fosse già diffusa, come dono della dea, almeno in alcune terre, come la Sicilia (cfr. la nota a 474-86). È evidente il tentativo di conciliare la versione che assegna un ruolo a Trittolemo con la particolare struttura di questa sezione del poema, che presupponeva l'ira della dea contro la Sicilia.

650-61. *Punizione e metamorfosi di Linco.* L'ultimo breve episodio della storia narrata da Calliope riguarda l'ennesimo confronto fra un mortale e il potere divino (anche se mediato da un altro mortale, Trittolemo). Il protagonista è il re scita Linco, di cui non abbiamo notizia da altre fonti (Igino e Servio, che lo conoscono, dipendono da Ovidio), che vuole attribuirsi il merito della nuova tecnica e cerca di uccidere il giovane messo di Cerere. Sul piano strutturale, Linco svolge una funzione analoga a quella di Pireneo, e anche simmetrica, in quanto agli estremi del racconto della Musa, benché le due storie appartengano a voci narrative diverse; così come il tema dell'agricoltura come dono di Cerere è un ritorno all'inizio del racconto di Calliope (v. 341 sgg.). La Scizia, come la Tracia di Pireneo, è il regno di un sovrano che tenta di fare brutalmente violenza al suo ospite; ma anche il volo finale di Trittolemo che fugge dalla terra dell'aspirante assassino sul carro di Cerere ricorda il volo con cui le Muse si erano sottratte alla violenza di Pireneo.

651-2. *qua ... patriam*: la classica formula omerica (cfr. Rosati 2007, p. 338 nota a IV 680) di accoglienza degli ospiti fa risaltare ancora di più la violazione del diritto di *hospitium* da parte del «barbaro», invidioso di uno straniero il cui arrivo su un carro volante dovrebbe provarne il ruolo di messo divino. Nel tentativo di uccidere l'ospite nel sonno è evidente l'analogia con un altro tiranno, Licaone: cfr. I 224 sgg.

657. *barbarus*: la caratterizzazione di Linco come il barbaro empio che si macchia di un crimine contro l'ateniese Trittolemo anticipa la storia del trace Tereo e delle figlie di Pandione.

660. *lynca*: come Licaone aveva «inverato» il suo nome diventando lupo, così anche per Linco il nome diventa realtà. Trattandosi però di un nome mai attestato altrove, sembra che Ovidio lo abbia coniato per l'occasione (Michalopoulos 2001, p. 115), come per farne *a posteriori* la figura-tipo di un modo di essere. Non è chiaro d'altra parte il nesso tra la metamorfosi e l'*ethos* del personaggio (la lince è un animale associato solitamente a Bacco, cfr. III 668 e IV 25; i Romani del tempo conoscevano solo la cosiddetta lince del deserto: cfr.

Clausen 1994, a Virgilio, *Ecl.* 8, 3): forse riguarda l'astuzia felina con cui Linco tende la trappola all'ospite; o più probabilmente la punizione colpisce la sua incapacità di «vedere» che Trittolemo è un messo divino (e dunque implica un rovesciamento ironico della proverbiale acutezza di vista della lince: p. es. Plinio, *Nat. Hist.* XXVIII 122).

660-1. *rursus ... iugales*: come l'emergere all'aria di Aretusa (v. 641) chiudeva la sua storia, così il volo con cui Trittolemo si allontana dalla Scizia per tornare ad Atene conclude simbolicamente il canto di Calliope. Anche il libro seguente terminerà con una partenza (della prima nave Argo: VI 721 *per mare non notum prima petiere carina*), così come il primo (Fetonte), il tredicesimo (Glauco) e anche il secondo (Giove che rapisce Europa). In generale, per l'immagine del viaggio come segnale di chiusura cfr. Gibson 2003 a *Ars* III 809-12. *Mopsopium*: un prezioso epiteto callimacheo (ed euforioneo: cfr. Mayer 1986, p. 51), da Mopsopo mitico re di Atene, sigilla l'ultimo verso di Calliope. Cfr. anche a VI 423 e *Her.* 8, 72; prima di Ovidio solo in Tibullo, I 7, 54.

662-78. Con la chiusura del racconto di Calliope resta aperta solo l'ultima cornice (avviata al v. 269, con le brevi parentesi dei vv. 294-300 e 335-7), quella gestita dalla voce di una Musa anonima a colloquio con Minerva. Costei torna alla storia che aveva motivato il racconto della contesa fra Muse e Pieridi, e narrando la punizione che colpisce queste ultime con la metamorfosi in gazze dà finalmente risposta alla curiosità di Minerva (il nome della nuova specie, cioè l'esito della storia, è come spesso l'ultima parola nella descrizione della metamorfosi, al v. 676, e richiama l'annuncio del v. 299). Per le divergenze di Ovidio rispetto al testo di Nicandro sul tipo di metamorfosi cfr. la nota a 294-678.

662. *doctos*: la nota di commento (subito dopo un termine letterariamente marcato come *Mopsopium*) della prima narratrice sul canto della narratrice interna, la somma Calliope, è anche una glossa riflessiva sull'intera sezione del poema, che spicca per il suo carattere programmatico-professionale, e che viene come incorniciata dalla corrispondenza di *doctos* con *doctas* del v. 255.

664. *concordi ... sono*: la tradizionale concordia delle Muse (cfr. Barchiesi 1991, p. 7) è trasferita qui alle ninfe-giudici, quasi a suggerire quella sostituzione di ruolo che ha avuto luogo fra i due gruppi con la poesia bucolica ellenistica (cfr. la nota a 311-4), o forse anche il condizionamento delle ninfe di fronte alla schiacciante autorità artistica delle Muse. Il loro verdetto unanime (l'effetto è aumentato dal senso di *sonus* come «voce», che ne suggerisce appunto una tonalità

«musicale») sancisce la netta vittoria delle Muse stesse; tanto più stridente dunque il contrasto con lo scomposto insultante vociare (*conuicia uictae cum iacerent*, con effetto cacofonico; *magno clamore*, v. 670) delle rivali sconfitte.

667. *patientia libera*: l'atteggiamento indulgente di chi è superiore (come la *patientia* di Venere al v. 373: il termine rileva la differenza tra la condizione umana di queste e lo *status* divino delle Muse-dee) trova un limite nell'aggressività verbale, e poi anche fisica, delle Pieridi, che oltre alla sconfitta ottenuta sul campo (*certamine*) subiranno anche una punizione per il loro atteggiamento di ὕβρις. L'analogia con espressioni come II 143 *non est mora libera nobis* (al Sole non è consentito ritardare il suo compito; cfr. anche *Fasti* II 673) implica che le Muse sono tenute, indipendentemente dalla loro volontà, a eseguire la punizione.

669. *Emathides*: la sola altra attestazione del nome compare nel titolo del sunto di Antonino Liberale, che probabilmente lo leggeva in Nicandro, da cui dovrebbe derivare anche la ripresa ovidiana. Sulle implicazioni del richiamo alla regione cfr. la nota a 313-4.

672-4. *aspexere ... uidet*: la metamorfosi viene percepita visivamente, e reciprocamente, da parte di coloro che la subiscono. Come era risultato vano il loro tentativo di parlare (v. 670), la volontà di battersi il petto (*plangi*) per lamentare la propria sorte trasforma il gesto nel movimento che permette il volo ai nuovi uccelli, le gazze (come era già accaduto a Coronide a II 584 sgg.): è il paradosso di come un tratto di continuità produce un risultato e un senso ben diverso nel passaggio dalla vecchia alla nuova forma. Lo stesso motivo è implicito a XIV 580 *ipsa suis deplangitur Ardea pennis*.

676. *nemorum conuicia*: l'apposizione parentetica, il cosiddetto *schema Cornelianum* (così O. Skutsch, «RhM» XCIX 1956, pp. 198-9; poi J.B. Solodow, *Raucae, tua cura, palumbes: Study of a Poetic Word Order*, «HSCPh» XC 1986, pp. 129-53), aggiunge un ulteriore indizio della presenza del modello di Gallo nell'episodio.

677. *nunc quoque*: come già alla fine del libro IV (cfr. Rosati 2007, pp. 353-4 nota a IV 802-3), il modulo eziologico solitamente sulla bocca del narratore esterno è trasferito al narratore interno (la Musa anonima) che, rivolgendosi di fatto al lettore (è rispetto a lui, non certo rispetto al tempo del dialogo fra la Musa e Minerva, che ha senso l'insistenza sulla lunga durata degli esiti della metamorfosi, realizzatasi solo *nuper*: cfr. v. 300), introduce un effetto di chiusura della storia e del libro.

678. *loquendi*: la nota finale sull'incontenibile «voglia di parlare» chiude la storia delle loquaci Pieridi-gazze (sul carattere sgradevole e non-femminile di *raucus* cfr. la nota a 600; sulla sua connotazione ne-

gativa in chiave poetologica, Hofmann 1986, p. 229; su *remansit*, la nota a 564-71) e insieme, quasi come un ironico commento metanarrativo, fa tacere l'ultima voce ancora attiva tra le molte della seconda parte del libro, quella della Musa che parla a Minerva. La didascalia di raccordo con il seguito della narrazione è, anche allo scopo di cementare la coesione dell'intera struttura, posticipata all'inizio del libro seguente.

Libro sesto

Il primo libro della seconda pentade presenta da subito, anche grazie alla presenza di Minerva, una forte continuità con il libro precedente, la cui seconda parte è occupata dalla contesa fra le Muse e le Pieridi, conclusa con un'esemplare punizione dell'arroganza di queste ultime. Sia la storia di Aracne, che sfida Minerva a una gara di abilità nell'arte della tessitura, provocandone l'ira e la punizione, sia altre di quelle successive (Niobe, i contadini licii, Marsia) rientrano in questa tematica del conflitto tra mortali e divinità, cruciale in una sezione del poema, e della storia del mondo che esso rappresenta, in cui si stanno definendo gli assetti di potere e i rapporti di forza tra i protagonisti (su alcune analogie nei passaggi dalla prima alla seconda, e dalla seconda alla terza pentade, cfr. Farrell 1999, p. 136).

Come già nella storia delle Pieridi in gara con le Muse (e poi di Marsia con Apollo), in quella di Aracne è centrale il rapporto fra potere e artisti, tra l'aspirazione all'autonomia di questi ultimi e i condizionamenti ideologici e sociali cui essi sono soggetti (non è irrilevante in Aracne la sua bassa estrazione sociale), un tema-chiave della cultura augustea e della vicenda artistico-biografica dello stesso Ovidio. Più in generale, vediamo rappresentati una serie di miti (Niobe, Latona, Marsia) familiari nel panorama artistico-figurativo della Roma augustea anche per il loro implicito significato politico («i lettori del canto VI facevano una sorta di passeggiata dentro Roma», Néraudau 1983, p. 89) e per il messaggio che attraverso di essi il potere intendeva comunicare. Ma quegli stessi lettori potevano trovare, nella storia di Niobe e nel tema della divinizzazione del sovrano, motivo di riflessione sulle forme che il potere di Augusto stava assumendo.

Il libro VI è dominato dalle donne: la centralità delle figure di Aracne, Niobe, Procne e Filomela (per non parlare di divinità come Minerva e Latona) non ha un contrappeso adeguato in figure maschili più sfuggenti come Marsia (il cui corpo letteralmente scompare) e

Pelope, o il «tiranno buono» Borea. Solo il truce despota Tereo giganteggia al centro del libro, nel suo episodio più ampio, segnando l'ingresso in una nuova fase del poema, nel mondo post-divino. Tutte queste donne hanno un ruolo di protagoniste che le vede coinvolte in conflitti fatali contro un superiore potere divino (Aracne, Niobe), o contro il dominio spietato e disumano di un tiranno barbaro (Procne e Filomela), e capaci di opporre alla violenza di cui sono fatte oggetto una resistenza orgogliosa fino all'autodistruzione, come anche di escogitare strumenti di vendetta tanto ingegnosi quanto ispirati da una efferatezza senza misura. Ad annunciare questo nuovo «mondo senza dèi» (il cui spazio vuoto viene riempito dalle Furie) è la cupa figura di Tereo, che porta l'inferno sulla terra, e la cui brutale violenza scatena quel conflitto tra i sessi, tra genere maschile e genere femminile, che è un altro tema di questo libro. Dopo di lui, nel lontano orizzonte caucasico cui tende il viaggio argonautico che chiude il libro, già si profila il fantasma di Medea.

1-145. *Minerva e Aracne*. Per il mito di Aracne (nome greco che significa «ragno») non abbiamo riferimenti letterari anteriori all'età augustea, ma il cenno ellittico di Virgilio, *Geor.* IV 246-7 (*inuisa Mineruae / laxos in foribus suspendit aranea cassis*) è sufficiente a provare la sua notorietà nella cultura latina del I sec. a.C., cui sarà stato consegnato dalla letteratura greca d'età ellenistica (alla quale riconduce il gusto dell'eziologia, e di cui resta traccia sia nei brevi cenni di Plinio, *Nat. Hist.* VII 196 su un Closter figlio di Aracne inventore del fuso, sia in Nonno, *Dion.* XVIII 215, con la nota di Gonnelli 2003, e XL 303). Di altre versioni, difficili da datare in rapporto a quella di Ovidio, resta traccia in due passi degli scolî ai *Theriaca* di Nicandro: nel primo (12, p. 40 Crugnola), che rinvia a un racconto del grammatico Teofilo, si accenna a un'Aracne attica, istruita da Atena nell'arte tessile e successivamente punita dalla dea con la metamorfosi insieme al fratello Phalanx perché colpevoli di incesto. Il secondo (8, p. 37), nella sua genericità, delinea una storia più vicina a quella di Ovidio: si dice che Aracne entrò in lite con Atena «per i lavori», e che per questo fu trasformata in ragno. Nella diversa origine geografica della protagonista (la Lidia in Ovidio e Plinio, l'Attica in Teofilo, la Persia o Babilonia in Nonno) si è individuata la traccia di tradizioni rivali sul primato dell'artigianato greco e di quello dell'Asia Minore (Szilágyi 1984, p. 470). Dubbia l'identificazione del mito (proposta da G.D. Weinberg – S.S. Weinberg, «Arachne of Lydia at Corinth», in S.S. Weinberg [ed.], *The Aegean and the Near East. Studies presented to H. Goldman*, New York 1956, pp. 262-7) in un vaso corinzio del VI sec. a.C., e di fatto inesistente o incerta una sicura documentazione figurativa

antica: cfr. Szilágyi 1984 (il cui scetticismo sembra tuttavia eccessivo in rapporto al Foro di Nerva: cfr. sotto). La fortuna di Aracne in età moderna si deve in ogni caso unicamente a Ovidio. Notevole, nella tarda antichità, l'epitalamio di Sidonio Apollinare (*Carmina* 15) in onore di Polemio e Araneola, un nome («ragnetto») ovviamente connesso con l'abilità tessile della donna, di fronte a cui la stessa Minerva si dichiara vinta (vv. 147-9).

Ad accomunare l'episodio di Aracne soprattutto con quello delle Pieridi è che, oltre a essere due competizioni di carattere artistico, hanno in comune la ὕβϱις che induce dei mortali a sfidare la divinità e il fatto che la sfida è accompagnata da un atteggiamento anti-teologico, cioè blasfemo, tradotto nel soggetto stesso dell'opera in cui essi si esibiscono (la loro cioè è un'arte ribelle e ideologizzata). Qui il confronto è fra gli arazzi che le due tessitrici compongono e che il narratore descrive. Le descrizioni poetiche di opere d'arte, un tipo particolare di ἔκφϱασις, appartengono alla tradizione epica fin da Omero, ma diventano un soggetto privilegiato della poesia ellenistica e romana, specie nel genere dell'epillio, dove assumono una funzione più complessa e una maggiore integrazione nel contesto narrativo. I due arazzi che Ovidio illustra obbediscono a principî estetici opposti (cfr. la nota a 70-128) – un'arte ufficiale, classicistica, autoritaria quella di Minerva, anticonformista, ellenistica, moderna quella di Aracne – ed esprimono due opposte ideologie: l'arazzo moralistico di Minerva celebra la teodicea e la *augusta grauitas* del potere divino, quello di Aracne, invece, profano fino all'irriverenza, smaschera la pretesa giustizia e maestà degli dèi mostrandoli in preda a un capriccioso, irrefrenabile erotismo a danno di innocenti vittime mortali. Le due opere mettono quindi in scena uno scontro di poetica e di politica (ma anche di teologia e di modi di raffigurare la divinità); e nell'opposizione fra i due mondi che esse illustrano si è sia richiamata la gara letteraria rappresentata nelle *Rane* di Aristofane fra Eschilo e Euripide (rispettivamente accostati a Minerva e Aracne: Lausberg 1982, p. 118), sia indicata più specificamente l'immagine di due poemi alternativi, l'*Eneide* e le *Metamorfosi* (Hardie 2007, p. 150; Galinsky 1975, p. 82). Più problematico definire la posizione del poeta in questo conflitto artistico e insieme politico: se vari interpreti hanno voluto vedere nella rappresentazione di Ovidio una scelta di campo, o addirittura un'identificazione, a favore di Aracne (Anderson 1972, p. 160; Galinsky 1975, pp. 82-3; von Albrecht 1979, p. 270; Barkan 1986, pp. 3-4; Harries 1990, p. 75), altri vedono piuttosto nell'insieme dei due arazzi una *mise en abyme* del poema ovidiano (Leach 1974, p. 117; Lausberg 1982, p. 115; Néraudau 1983, p. 89; Hofmann 1986, pp. 231-3; Feldherr 2002, pp. 176-7; Oliensis 2004, p. 287; ma anche Calvino 1979, pp.

IX-X = 1995, pp. 907-8), sia sul piano tematico (metamorfosi, amori divini, ma anche punizioni di mortali arroganti), sia su quello narrativo (accanto alla prevalente sintassi fluida, ellenistico-barocca, di Aracne, le *Metamorfosi* contengono anche esempi della ieraticità epica illustrata da Minerva). L'ἔκφρασις, infatti, in quanto lettura e interpretazione di un prodotto artistico (e sua traduzione da un *medium* espressivo a un altro, quello poetico, che entra in competizione a sua volta), costituisce spesso l'occasione per una riflessione, un rispecchiamento che l'opera descritta riverbera su quella che la contiene al suo interno; anche l'episodio della contesa artistica fra Aracne e Minerva (un'idea rilevata dalla insolita frequenza di versi modellati «artisticamente»: p. es. 9, 22, 36, 54, 56, 58, 80, ecc.) presenta evidenti tratti riflessivi (Harries 1990), non solo nella descrizione del lavoro delle due tessitrici (cfr. le note a 19 e 62). Oltre a darci una riproduzione in miniatura del poema ovidiano, esso contiene altri aspetti di riflessività che vanno rilevati: con le sue didascalie metanarrative, soprattutto quelle che suggeriscono l'interpretazione che Minerva, l'autore del testo figurato, esige dal suo destinatario-Aracne (cfr. v. 83 sgg.), il narratore delle *Metamorfosi* costruisce anche il suo lettore, dichiara come il testo ovidiano vuol essere letto (Rosati 1981 e 2002). Al tempo stesso, la messa in scena di un intero repertorio di immagini che assimilano il fare poesia all'arte meticolosa e raffinata del ragno (cfr. pseudo-Virgilio, *Culex* 2 *ut araneoli tenuem formauimus orsum*) fa della storia di Aracne un αἴτιον della metafora callimacheo-neoterica, richiamata già nello spazio programmatico del proemio (I 4), del *deducere carmen* (Rosati 1999).

La gara, eccezionalmente, non si conclude con un vincitore e un vinto, e, pur avendo un pubblico (vv. 44-5), non ha nemmeno un giudice (forse per rendere più elusiva la posizione di Ovidio, o per mostrare l'impossibilità di un verdetto di carattere artistico in un conflitto di potere tra figure che occupano posizioni gerarchiche differenti). Ognuna delle due opere ha come destinatario e «lettore» anzitutto, se non esclusivamente, l'artista-rivale, alla quale è indirizzato il messaggio che l'opera comunica (su questa prospettiva cfr. R.A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor 1997, pp. 54-64). Stupisce, in ogni caso, che la gara non si risolva con la vittoria di Minerva, alla quale Aracne, come deve ammettere la stessa dea, non risulta inferiore in quanto artista: rispetto alle aspettative suscitate nel lettore (nonché in Minerva medesima) dalla competizione Muse-Pieridi, la mancata sconfitta di Aracne appare anzi di fatto una sua vittoria. E così (*successu*, v. 130) appare anche a Minerva, che a quel punto trasforma il confronto artistico in una prova di forza contro la rivale, che affermi il potere divino sui mortali ribelli (e anche privi di *pietas*: cfr. vv. 28-42). Perciò la storia di Aracne (che mostra

qualche analogia con il motivo dell'invidia degli dèi, topico nelle leggende biografiche degli artisti: E. Kris – O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, trad. it. Torino 1980, p. 81 sgg.) è anche un apologo sui rapporti fra arte e potere, sulla brutalità con cui un potere autocratico esercita la sua autorità sulle ambizioni di autonomia dell'artista (per un riuso del mito di Aracne in chiave politica da parte di Domiziano, come lo documenta il fregio del Foro Transitorio, o di Nerva, cfr. E. D'Ambra, *Private lives, imperial virtues: the frieze of the Forum Transitorium in Rome*, Princeton 1993, pp. 47-77; D. Fredrick, «Architecture and Surveillance in Flavian Rome», in A.J. Boyle – W.J. Dominik [edd.], *Flavian Rome: Culture, Image, Text*, Leiden-Boston 2003, pp. 226-7). La distruzione della tela di Aracne da parte di Minerva somiglia a una forma di vandalismo iconoclasta (sul fenomeno cfr. Stewart 2003, p. 267 sgg.), ed equivale a una sorta di *damnatio memoriae* della sua autrice: un destino solitamente riservato ai detentori di un potere sconfitto, che invece qui riguarda un'artista ribelle, simbolo di un'ideologia che nella sua opera trova una celebrazione e una perpetuazione, cioè un potenziamento del messaggio. Eppure, nonostante l'intenzione di Minerva (e grazie a Ovidio), l'opera di Aracne ha conosciuto una sua fortuna figurativa, soprattutto nella cultura rinascimentale, come modello, p. es., degli *Amori degli dèi* di Correggio, o della serie di incisioni sullo stesso tema di Jacopo Caraglio e dei *Modi* di Marcantonio Raimondi (dopo B. Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999, pp. 125-60, cfr. soprattutto M. Bull, *The Mirror of the Gods: How Renaissance Artists Rediscovered the Pagan Gods*, Oxford 2005, p. 155 sgg.). Nell'artista orgogliosa, schiacciata da un potere arbitrario, è risultato naturale vedere anche una profetica anticipazione del destino dello stesso Ovidio, le cui opere dopo la condanna all'esilio saranno bandite dalle biblioteche di Roma (per Aracne come «prototipo del poeta esiliato» ved. Harries 1990, p. 65).

Della vasta bibliografia sull'episodio si segnalano Leach 1974; von Albrecht 1979 e 2000, pp. 79-89; G. Sauron, *Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne: problèmes de méthode*, «MEFRA» XCIV 1982, pp. 699-713; Néraudau 1983; Rosati 1981, 1999 e 2002; Harries 1990; Feeney 1991, pp. 190-4; Oliensis 2004; Feldherr – James 2004; Salzman-Mitchell 2005, pp. 125-39; Johnson 2008, pp. 74-95. Sulla fortuna tardo-antica di Aracne cfr. G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, «Dictynna» I 2004, pp. 205-27; sulla tradizione figurativa moderna (in particolare Velázquez) cfr. Barkan 1986, p. 5 sgg. e cap. V; M.L. Welles, *Arachne's Tapestry. The Transformation of Myth in Seven-*

teenth-Century Spain, San Antonio 1986 (oltre ai citt. Talvacchia e Bull). Sui miti della tessitura cfr. J. Scheid – J. Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris 1994 e F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, Paris 2003. Sul ragno come figura dell'artista nella tradizione letteraria europea ved. Ballestra-Puech 2006.

1-2. *Praebuerat* ... *iram*: la formula chiude il discorso diretto della Musa nel libro precedente (l'attenzione di Minerva al racconto suggerisce il suo interesse personale all'*exemplum* di arroganza umana punita), con lo stesso meccanismo di raccordo, di cui è evidente la funzione coesiva, che segnerà il passaggio dalla seconda alla terza pentade (cfr. X 739-XI 1). La coppia, allitterante e isosillabica, di piucchepperfetti *praebuerat* ... *probauerat* sul piano della sintassi narrativa colloca nel passato l'azione (di *ira* divina e *poena*, V 668) appena narrata definendo lo spazio per quella successiva, mentre sul piano tematico preannuncia l'analoga iniziativa (*iustam* ... *iram*) della dea. *Tritonia*: l'epiteto è di origine incerta (Servio Danielino, *ad Aen.* II 171; Austin 1964, *ad loc.* e Horsfall 2003 a XI 483): potrebbe derivare o dal lago Tritone, nell'Africa settentrionale, sulle cui rive Minerva sarebbe nata o dall'omonimo fiume in Beozia. Ma la paretimologia attestata da Servio (*Tritonia* ... *quasi terribilis,* ἀπὸ τοῦ τρεῖν, *id est timere*; sul tono bellicoso dell'epiteto cfr. Virgilio, *Aen.* XI 483 *armipotens, praeses belli, Tritonia uirgo*, con Horsfall 2003) fa supporre una possibile funzione allusivo-ominosa alla spietatezza di cui la dea sta per dare prova.

2. *Aonidum*: già a V 333 (cfr. la nota relativa), cioè all'inizio della sezione che incornicia il canto della Musa Calliope appena concluso (cui rinvia anche *praebuerat* ... *aures*, che riprende *praebere aures*, v. 334).

3-4. *laudare* ... *sinamus*: i due versi esplicitano il suggerimento che Minerva trae dal racconto della punizione inflitta dalle Muse all'arroganza delle Pieridi (l'analogia tra le due vicende è rilevata dalla ripresa con diatesi rovesciata, che indica il coinvolgimento personale della dea, *laudare* ... *laudemur*). *poena*: riprende il tema di V 668 (l'*ira* punitiva delle Muse contro le Pieridi che *spernunt* le loro minacce); il termine compare anche al v. 137 per la realizzazione del proposito di Minerva e al v. 150 per mediare il passaggio alla analoga vicenda di protervia umana punita, che ha come protagonista Niobe.

5. *Maeoniae* ... *Arachnes*: gli estremi del verso identificano la nuova protagonista, collocando la vicenda in Lidia, regione dell'Asia Minore rinomata per l'arte della tessitura (L. Bürchner, in *RE* XIII 1927, col. 2139, 65 sgg.). *Maeonius* è comune per indicare l'intera regione (che anticamente sarebbe stata denominata così dalla sua zona orientale:

Erodoto, I 7, 3; Plinio, *Nat. Hist.* V 110). L'epiteto è associato molto spesso a Omero (per Ovidio cfr. Casali 1995, p. 109; *OLD*, *s. u.* 1b e 2), ma la sua matrice callimachea (*Del.* 250 ne sembra la prima attestazione; cfr. Mayer 1986, p. 50) può suggerire implicazioni di raffinatezza nella caratterizzazione della donna-artista (cfr. anche v. 103 *Maeonis* e v. 8 *Colophonius* con la nota relativa; ved. Schmitzer 1990, p. 236).

6. *lanificae ... artis*: il *lanificium* (sull'aggettivo cfr. McKeown 1989 a *Am.* I 13, 24) rientra nella sfera di competenza di Minerva, tradizionalmente sua inventrice (cfr., p. es., Isidoro, *Origines* XIX 20, 1) e dea tutelare dei lavori femminili: specie nella cultura romana è attività di forte valore simbolico, e impronta il modello etico della buona matrona (cfr. R.M. Ogilvie, *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford 1965 a Livio, I 57, 9).

6-7. *non cedere ... audierat*: sul nucleo tematico della vicenda, l'ambizione a un primato tecnico-artistico (cfr. vv. 3 *laudare ... laudemur*; 83 *aemula laudis*), si innesta il motivo della fama che diffonde il nome del mortale dalle doti eccezionali provocando l'irritazione e la volontà punitiva di un dio che vede messo a rischio da un/una potenziale rivale la propria supremazia (come p. es. Venere nei confronti di Psiche in Apuleio, *Met.* IV 28, 3 sgg. *rumor ... fama ... opinio*). Le reazioni dell'opinione pubblica sono un elemento importante della dinamica di affermazione del potere da parte degli dèi.

8. *clara ... arte*: il «ritratto d'artista» di Aracne sembra improntato al cliché oraziano della nascita modesta riscattata dall'eccellenza dell'ingegno (Harries 1990, pp. 65-6; Schmitzer 1990, p. 236), che mostra alcune analogie con l'ideologia romana dell'*homo nouus*, in cui al privilegio della *nobilitas* si oppone l'aristocrazia della *uirtus* e delle qualità personali come strumento di promozione e prestigio sociale. Qualche somiglianza con il connazionale (ma esemplarmente pio) Acete di III 582 sgg. (v. 583 *patria Maeonia est, humili de plebe parentes*; v. 588 *ars illi sua census erat*), mentre è notevole su questo punto la differenza dalle Pieridi (V 302-3: Johnson 2008, p. 80). < *Colophonius Idmon*: il nome parlante del padre («colui che sa») insiste sul tratto principale della personalità di Aracne, fieramente orgogliosa della sua consapevolezza intellettuale (cfr. anche v. 133 *Idmoniae* con la nota relativa). L'epiteto che indica la sua provenienza da Colofone potrebbe avere ulteriori implicazioni nella caratterizzazione della figura di Aracne: questa città della Lidia era la patria del filosofo Senofane, inventore dei versi satirici *Silli*, pensatore originale e spregiudicato, noto soprattutto per il dissacrante razionalismo in fatto di argomenti teologici e per l'irrisione della religione tradizionale (cfr. i frr. 11-2 e 15-6 con le polemiche sulla rappresentazione antropomorfica degli dèi, adulteri e ingannatori, da parte dei poeti). Colofone

però è anche patria di grandi poeti (Mimnermo, Antimaco, Ermesianatte, Nicandro), specie della tradizione elegiaca (a fronte delle ovvie ascendenze epiche di Pallade). A Idmone padre di Aracne come figura di Nicandro (in quanto «padre» del racconto di Ovidio) pensa Ballestra-Puech 2006, p. 29.

9. *Phocaico ... murice*: Focea, città costiera della Ionia, non era famosa per la produzione di porpora (qui designata per metonimia con *murex*, la conchiglia dalla quale si estraeva: la tecnica è illustrata da Plinio, *Nat. Hist.* IX 125 sgg.; Blümner 1912, I, p. 233 sgg.), un'attività in cui viceversa era proverbiale la fama di Tiro (cfr. v. 61). Dopo *Colophonius Idmon* l'epiteto *Phocaico* esalta l'accumulo di nomi geografici, un tratto prezioso tipico della poesia alessandrino-neoterica, come a suggerire opulenza esotica: all'effetto contribuisce anche l'aggettivo *bibulus* (come *saturatus* a XI 166 *Tyrio saturata murice palla*; un'immersione ripetuta nella tintura conferiva alla lana un pregio particolare).

10-1. *occiderat ... fuerat*: dalla biografia d'artista di Aracne è esclusa la madre (la funzione intellettuale è riservata al padre Idmone; un tratto che assimila Aracne a Minerva, anche lei senza madre e dotata di *ethos* «maschile»: cfr. Eschilo, *Eum.* 736-8), di cui si rileva solo l'identica estrazione popolare (in ossequio all'antica norma «sposa un tuo pari»: cfr. Casali 1995 a Ovidio, *Her.* 9, 32). Solo Aracne (*tamen*, v. 11), con l'orgoglio del suo ingegno, conquista un prestigio sociale ancora sconosciuto ai suoi genitori. Sulle opportunità per le liberte di acquisire uno *status* a Roma mediante il lavoro (anche artigianale) cfr. S.R. Joshel, *Work, Identity and Legal Status at Rome*, Norman 1992, pp. 141-2.

12. *quaesierat ... memorabile*: il nesso *quaerere nomen* (in accezione rara, in luogo dei più comuni e prosaici *famam* o *gloriam quaerere*; cfr. anche v. 30 *fama petatur*) anche in Properzio, III 2, 25 *ingenio quaesitum nomen* per opporre il prestigio conferito dall'arte e le ricchezze materiali; cfr. poi Silio Italico, II 311 e VII 600.

13. *parua paruis*: il poliptoto a ponte della cesura semiquinaria (procedimento particolarmente caro a Ovidio: cfr. Rosati 1996 a *Her.* 19, 143; Wills 1996, pp. 229-30) insiste sull'idea della modesta origine e condizione sociale di Aracne (cfr. anche *popularis* a v. 150, con la nota relativa) con cui contrasta la sua eccellenza di artista, che è motivo di richiamo per le ninfe di tutta la regione. All'idea di umiltà contribuisce, con effetto translinguistico, il nome stesso di *Hypaepae* (anche a XI 153), piccola città della Lidia centrale, poco a sud del monte Tmolo (da ὑπο-, «sotto» e αἶπος, «monte, altezza», un toponimo che è il marchio di un destino di subordinazione, e forse anche di uno stile lontano dalle altezze dell'epos).

15-6. *deseruere ... deseruere*: la struttura parallela dei due versi, e

soprattutto la ripetizione delle prime tre parole, producono un'affettazione di semplicità che conferisce un andamento cantilenante, da racconto popolare: effetti analoghi, p. es., a IV 306 sgg. *«Salmaci, uel iaculum uel pictas sume pharetras / et tua cum duris uenatibus otia misce!» / nec iaculum sumit nec pictas illa pharetras, / nec sua cum duris uenatibus otia miscet*. Per il motivo romanzesco degli ammiratori che accorrono attratti da una donna di qualità eccezionali è notevole ancora il parallelo con il personaggio di Psiche in Apuleio, *Met.* IV 28, 3 (con Kenney 1990, *ad loc.*). *Timoli*: il monte Tmolo (la forma più comune *Tmolus* alterna, nello stesso Ovidio, con *Timolus*, anche per convenienza metrica) nei pressi di Sardi, capitale della Lidia, è celebre per i vigneti coltivati sui suoi pendii (cfr., p. es., *Fasti* II 313 e soprattutto *Met.* XI 86-7 *uineta Timoli / Pactolonque petit*, da dove verosimilmente sarà derivata la lezione *uineta* che alcuni mss. presentano al posto di *dumeta*; quest'ultima, anche più adatta al contesto agreste-bucolico delle ninfe, sembra meno banale e perciò preferibile); viene menzionato spesso insieme al fiume che ne discende, il Pattolo (cfr. XI 86-7), famoso per le sue sabbie aurifere.

16. *Pactolides*: è *hapax* assoluto; sulla predilezione di Ovidio per le forme aggettivali in *-is, -idis/os* (particolarmente frequenti in questo episodio: vv. 45 *Mygdonides*, 103 *Maeonis*, 111 *Nycteida*, 113 *Asopida*, 114 *Deoida*, 117 *Bisaltida*, 124 *Macareida*, 139 *Hecateidos*) cfr. la nota a V 268 (*Mnemonidas*).

17-8. *nec ... arti*: non solo il prodotto finito, cioè le vesti che tesse, ma Aracne stessa al lavoro è uno spettacolo a vedersi, e così i suoi ammiratori assistono all'intero processo, dalla cardatura alla filatura alla tessitura (descritto anche per le Minieidi: cfr. Rosati 2007, p. 252 nota a IV 34-5). L'indicazione del narratore (la struttura dell'epifonema *tantus ... arti*, con il commento introdotto da *tantus* nella seconda metà del verso, è molto diffusa nel poema: cfr. I 60; II 731; III 270, 447; IV 278, 612; VIII 88; ecc.) funziona anche come una nota di regia, perché farà vivere al lettore la stessa esperienza (vv. 19-23 e soprattutto 53-69), prima di illustrargli l'intero quadro che Aracne tesserà.

19. *rudem ... in orbes*: è la prima fase del processo, agglomerare la lana ancora grezza, non cardata (*rudis*: cfr. *Ars* II 220; *Her.* 3, 78; Stazio, *Ach.* I 581), cui seguono cardatura, filatura e tessitura. Le quattro fasi, qui scandite dalla serie disgiuntiva *siue ... seu ... siue ... seu ...*, sono elencate anche in Manilio, IV 130-1 *nunc glomerare rudis nunc rursus soluere lanas / nunc tenuare leui filo nunc ducere telas* (la menzione di Aracne al v. 136 è la «nota alessandrina» che rinvia al modello ovidiano). Più spesso il *glomus* (ma *glomero* in quest'ambito non è attestato prima di Ovidio) indica il gomitolo della lana già filata (p. es. Orazio, *Ep.* I 14, 13). L'operazione dell'artista Aracne mostra no-

tevoli analogie con il procedimento che, nella sezione cosmogonica del poema, viene attribuito al dio-demiurgo (e quindi, metapoeticamente, a Ovidio stesso: Feeney 1991, p. 191): sotto le sue mani l'indistinto caos primigenio (*rudis indigestaque moles*, I 7) si differenzia nei vari elementi e anche la terra assume una forma (*magni speciem glomerauit in orbis*, v. 35).

20. *digitis ... opus*: è espressione generica per indicare, tramite l'azione delle dita, i vari momenti della cardatura (illustrati nei vv. 20-1, mentre i vv. 22-3 sono dedicati rispettivamente a filatura e tessitura).

21. *mollibat*: opposto a *rudis*, è tecnico in poesia per il più comune *trahere* o *carpere* (cfr. anche II 411 *lanam mollire trahendo* e *Fasti* III 817; Blümner 1912, I, pp. 108-9); la lunghezza dei bioccoli che se ne ottengono (*repetita* insiste sulla meccanicità del gesto sui *uellera*, la lana ancora grezza: per l'etimologia da *uello*, «strappo», cfr. già Varrone, *Lat.* V 54 e 130) è suggerita dall'iperbato che lega le clausole dei due esametri (*longo ... tractu*). La ricorsività delle *-l-* nel verso (*uellera mollibat*) e in quello seguente suggerisce fonicamente l'idea della massa vaporosa dei bioccoli di lana, paragonata alla morbidezza di una nuvola.

22. *leui ... pollice*: la leggerezza del movimento delle dita (e in particolare del pollice, il dito maggiormente coinvolto nell'azione) è requisito usuale della buona filatrice (cfr. IV 36 *leui deducens pollice filum*; Catullo, 64, 312-3 *dextera tum leuiter deducens fila supinis / formabat digitis*); per il movimento regolare e spedito del fuso nell'avvolgere il filo cfr. (oltre a IV 221 *leuia uersato ducentem stamina fuso*) in partic. Catullo, 64, 313-4 *tum prono in pollice torquens / libratum tereti uersabat turbine fusum*, e Tibullo, II 1, 64 *fusus et apposito pollice uersat opus*.

23. *pingebat acu*: designa abitualmente la tecnica del ricamo (cfr., p. es., Virgilio, *Aen.* IX 582 *pictus acu chlamydem* e XI 777 *pictus acu tunicas*), che si faceva risalire ai Frigi (Plinio, *Nat. Hist.* VIII 196; Servio, *ad Aen.* III 484 e IX 611 *uestes acu pictas coloribus Phryges primi inuenerunt*). Ma qui come ai vv. 71 e 93 il verbo (che insiste sul tratto coloristico) anziché un ricamo su una tela già tessuta indica un lavoro che consiste nel tessere e istoriare insieme, accentuando l'assimilazione dell'arte di Aracne a quella del pittore. Notevole in tal senso, nelle *Imagines* di Filostrato (II 28), l'illustrazione del quadro titolato *Telai*, dove il pittore funge da metafora (5 διύφηνεν) della tessitrice Penelope, che a sua volta è metafora del ragno (modello-archetipo della tessitura).

23-4. *scires ... magistra*: l'orgoglioso atteggiamento di Aracne, che rifiuta il magistero di Minerva (*textrinae artis magistra* la definisce

Firmico, *de errore profanarum religionum* 16, 1), mostra qualche analogia con la tesi di Posidonio sull'origine delle *artes*, che assegna alla sapienza umana l'invenzione della tessitura; ce ne dà notizia, in polemica con lui, Seneca, *Ep.* 90, 2 *ecce Posidonius ... textrini quoque artem a sapientibus dixit inuentam*. Questa tesi doveva essere discussa nel contesto di una descrizione analitica dei vari procedimenti tecnici (*dum uult describere primum ... deinde ...*), che Seneca riassume facendoli seguire da una citazione (vv. 55-8) dell'episodio ovidiano di Aracne. Questa corrispondenza, e un'altra coincidenza con Posidonio in ambito tessile (cfr. la nota a 61), legittimano l'ipotesi che Ovidio sia in qualche modo debitore per questo episodio al filosofo stoico. L'apostrofe al «tu generico» (*scires*) come spettatore ammirato (cfr. la nota a V 193-4) sembra un segnale del prossimo ingresso nello spazio ecfrastico.

26. *Pallas*: il teonimo omerico, che designa abitualmente Atena-Minerva, ha un impiego particolarmente insistito nell'episodio (vv. 23, 26, 36, 44, 70, 129, 135; *Tritonia* al v. 1, *Ioue nata* al v. 51, mai *Minerua*): siccome alcuni lo facevano derivare dal gesto dell'agitare (πάλλω) la lancia (Servio, *ad Aen.* I 39), potrebbe sottolineare l'idea di potenza «militare» di cui la dea dà prova (sul suo carattere bellicoso cfr. Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 12, 21). Se invece si privilegia l'etimologia che deriva l'epiteto dal Gigante omonimo di cui la dea sarebbe stata figlia, e che avrebbe ucciso (cfr. Pease 1958 a Cicerone, *Nat. deor.* III 59; Sidonio Apollinare, *Carmina* 15, 23 *Pallas Pallanta petit*), potrebbe insistere sull'idea della sua «grandezza» in opposizione alla «piccolezza» di Aracne (cfr. la nota a 142).

26-7. *anum ... artus*: il travestimento da parte di un dio che nasconde la sua identità per apparire a un mortale, spesso per metterlo alla prova (come p. es. Giove e Mercurio con Filemone e Bauci: VIII 626 sgg.), è frequente nella tradizione epica (cfr. Bömer a III 278), soprattutto nella θεοξενία. La forma assunta è spesso quella di una vecchia (figura rassicurante e dotata dell'autorevolezza e del rispetto conferiti dall'esperienza), con i tratti tipici dell'età: cfr. p. es. III 275-7 (Giunone) *simulauit anum posuitque ad tempora canos / sulcauitque cutem rugis et curua trementi / membra tulit passu; uocem quoque fecit anilem*; *Fasti* IV 517 (Cerere) *simularat anum* (in Virgilio cfr. *Aen.* V 627 e VII 419, per cui ved. la nota a 34-5) e soprattutto *Met.* XIV 655-6 (Vertumno) *innitens baculo positis ad tempora canis, / adsimulauit anum* (con Oliensis 2004, pp. 289-90). Per analogia di situazione (la dea offesa, lì Cerere da parte di Erisittone, che si camuffa per esortare il colpevole al rispetto) cfr. Callimaco, *Cer.* 42 sgg.; per l'espressione cfr. in partic. XI 310 *Phoebus anum simulat*. *quos*: la lezione *quoque* dei codici sembra difficile da accettare (bisognerebbe presuppor-

re con Bömer un suo «uso libero», con riferimento non alla singola parola che precede ma a *sustinet*), e dunque va corretta: *quos* di Riese sembra, tra le varie proposte, la migliore; è adottata da Tarrant 2004 e accolta anche qui. Un'altra proposta recente è *baculum quo* di L. Zurli («GIF» LI 1999, p. 168; ma già Merkel *baculum quod*), che però sostituisce a un tratto dell'aspetto fisico (come le membra fintamente malferme), quale ci si attende come oggetto dopo *canos*, un elemento esteriore, il bastone, oltre a produrre un *ordo uerborum* anomalo. Da ultimo G. Liberman («RPh» LXXVIII 2004, p. 67) propone *uix*.

28-9. *aetas ... annis*: la considerazione generale sulla vecchiaia (una γνώμη risalente a Euripide, *Phoen.* 528 sgg. «figlio mio, la vecchiaia non porta con sé solo mali; ha l'esperienza, che può parlare più saggiamente che non la giovinezza»; cfr. Mastronarde 1994, *ad loc.*) con cui Minerva apre il suo intervento dovrebbe indurre Aracne ad accogliere i consigli della vecchia sconosciuta. L'epicismo *sic orsa loqui* (Virgilio, *Aen.* VI 125 e 562, sempre relativo alla Sibilla; cfr. anche *Met.* IV 54, 167, 320 e V 300) rende il registro espressivo adeguato alla reale identità della vecchia (ma si può sospettare anche un gioco di parole nella metafora di *ordior* in una storia di tessitura: Rosati 1999, p. 244).

30. *consilium ... meum*: il monito contro l'atteggiamento sprezzante di Aracne richiama il proposito che aveva mosso l'azione della dea (v. 4 *nec sperni ... sinamus*; suona simile il monito, ugualmente inascoltato, della cornacchia al corvo a II 550 *ne sperne meae presagia linguae*).

32. *cede deae*: il consiglio richiama l'irritazione della dea che *sibi lanificae non cedere laudibus artis / audierat* (vv. 6-7). *Cedere* di fronte agli dèi, tanto orgogliosi del loro rango quanto irascibili con chi non lo rispetta (cfr. v. 6), è atteggiamento sensato da parte dei mortali (su *temeraria* cfr. IV 2); subito dopo Aracne lo dimostrerà la storia di Niobe (cfr. vv. 151 *cedere caelitibus* e 207 *nulli cessura dearum*). La ripetizione (*ueniam ... roga; ueniam dabit ... roganti*) insiste sulla condizione necessaria per ottenere il perdono di Minerva: che Aracne accetti di chiederglielo, perché è il riconoscimento di legittimità dell'autorità divina che ne garantisce la benevolenza.

34-5. *aspicit ... iram*: la reazione aggressiva di Aracne al consiglio della vecchia, sotto le cui spoglie si cela Minerva, è dettata dal suo rifiuto di qualunque autorità superiore, che si traduce in una mancanza di autocontrollo tipica degli accessi d'ira (assimilati da Seneca a quelli di follia: *de ira* I 3 *audax et minax uultus, tristis frons, torua facies, citatus gradus, inquietae manus*). Analogo l'atteggiamento di fronte ai moniti di Tiresia dell'empio Penteo (ostile al culto di Bacco), che in tono sprezzante (*spernit, Met.* III 513) irride il vecchio indovino (vv.

514-6 *praesaga ... ridet / uerba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae / obicit*); ma è topico fin da Omero (*Il.* I 101 sgg., con Agamennone opposto a Calcante) il rifiuto e lo scherno, da parte di un personaggio accecato dall'ira, degli ammonimenti di un vecchio che richiama alla moderazione e al rispetto degli dèi. Qui il modello diretto è Virgilio, *Aen.* VII 440 sgg., dove Turno schernisce i consigli di Alletto camuffata sotto le spoglie della vecchia sacerdotessa Càlibe (e l'associazione all'eroe «audace» e sconfitto non è di buon auspicio per il destino di Aracne; ma certo non è nemmeno lusinghiera per la dea l'assimilazione alla Furia Alletto: cfr. il gesto del v. 133). Per l'immagine del lavoro abbandonato, o che cade dalle mani della donna, cfr. Virgilio, *Aen.* IX 476 *excussi manibus radii reuolutaque pensa* (sul modello di Omero, *Il.* XXII 448); inoltre (ma per effetto del sonno) *Her.* 19, 197 (e Rosati 1996, *ad loc.*). Notevole Claudiano, *de raptu Proserpinae* I 27-8 (Proserpina mentre tesse) *cernit adesse deas imperfectumque laborem / deserit et niueos infecit purpura uultus.*

36. *obscuram ... Pallada*: dal significato di «non visibile» che *obscurus* mostra in passi come p. es. *Ars* II 577, e da quello, diffuso, di «ignoto» (*OLD*, *s. u.* 1220, 5), Ovidio deriva un impiego insolito per indicare l'identità camuffata della dea (ma il nesso suona come un ossimoro un po' provocatorio, specie di fronte alla *clara* [v. 8] Aracne). *resecuta est*: il verbo (nel senso di «replicare») è un conio ovidiano (anche a VIII 863 e XIII 749), ripreso solo raramente nella tarda antichità (Bömer).

37. *confecta senecta*: l'omeoteleuto in clausola (al nominativo Ovidio alterna *senectus* e *senecta*, mentre nei casi obliqui usa regolarmente, per ragioni di convenienza metrica, le forme di quest'ultimo) sembra voler «perfezionare», nell'effetto di suono, la clausola del passo-modello virgiliano di *Aen.* VII 440 *uerique effeta senectus*. Per analoghi omeoteleuti in clausola cfr. II 755 *arcana profana*; VII 80 *scintilla fauilla*; ecc. (altro, ma un po' confusamente, in Bömer a II 126).

40. *consilii ... mihi*: la ripresa sarcastica di *consilium* (v. 30), seguita dal doppio pronome di prima persona (*in me mihi*), dà voce all'orgogliosa affermazione di autosufficienza da parte di Aracne. Il rifiuto di ogni autorità, anche morale, quella che si riconosce solitamente alle persone d'età matura (da cui Aracne, priva di madre, rifiuta di esser trattata come una figlia), e l'orgoglio dell'autonomia intellettuale si confermano i tratti dominanti del carattere di Aracne.

42-3. *uenit ... uenit*: la risposta beffarda di Minerva alla proterva domanda di Aracne è giocata sulla ripresa dello stesso verbo con variazione prosodica (*uenit* presente, in opposizione a sua volta al *uenis* del v. 37 / *uenit* perfetto), che rileva lo scarto fra la prospettiva limitata dei mortali e quella superiore degli dèi.

44-5. *uenerantur* ... *uirgo*: alle manifestazioni collettive di *pietas* religiosa che fanno seguito alla rivelazione di una divinità (p. es. III 732-3; IV 416-7; VI 313 sgg.; XV 680) si oppone l'ostinazione cieca dell'empio che va incontro alla sua rovina: cfr. Rosati 2007, pp. 244-5 nota a IV 1. L'allitterazione della *n*- costruita (come già al v. 4) attorno a *numina* insiste sull'idea della potenza divina di Minerva. *Mygdonides*: i Mìgdoni erano una popolazione di origine tracia stanziata in una regione nord-occidentale dell'Asia Minore (cfr. Bömer a II 247): l'epiteto (qui del tipo *Pactolides*, v. 16; più comune *Mygdonius*) vale generalmente come «frigio» (e quindi qui, per estensione, come «lidio»).

46. *inuita*: l'orgogliosa Aracne vorrebbe reprimere la reazione che tradisce il suo umano turbamento di fronte all'imprevista apparizione della dea (una «metamorfosi» da cui Aracne viene ingannata come le vittime mortali che rappresenterà nel suo arazzo): cfr. Oliensis 2004, pp. 289-90.

47-9. *rubor* ... *ortu*: il rossore che imporpora brevemente Aracne è assimilato al colore dell'aria all'aurora, nello stesso ambito atmosferico-naturalistico in cui rientrerà anche la similitudine dei vv. 64-8. Il contrasto bianco-rosso è topico, specie in poesia erotica, per illustrare la bellezza femminile o di giovani efebici (p. es. III 423); descrizioni analoghe di emozioni improvvise che provocano un cambiamento di colorito a I 484 e II 450 e, accompagnate da similitudini, a III 482-90; IV 329-33; VII 77-83; X 594-6; ma cfr. in partic. III 183-5 *qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae*.

50. *perstat* ... *stolidae*: sia il verbo (cfr. anche III 662, 701; IV 368; VI 361) sia l'epiteto (qui unito per enallage a *palma*, ma logicamente da legare a *cupido*; non c'è bisogno di correggere con Postgate in *stolida*, come fa Tarrant 2004) anche altrove nel poema sono riferiti a mortali che sfidano una divinità (così le Pieridi a V 305 e Mida a XI 175), andando ciecamente incontro alla propria rovina (*fata* richiama *animum fatis intendit Arachnes*, v. 5).

53-69. Le due rivali si apprestano alla sfida e si mettono al lavoro (*ambae* e *geminas* rilevano il procedere parallelo delle loro azioni). Si drizzano i telai (cfr. Rosati 2007, p. 283 nota a IV 274-5), i cui «piedi» verticali sono tenuti insieme in alto da un asse di legno trasversale, il subbio (*iugum*), al quale sono fissati i fili dell'ordito (*stamen*), tenuti in tensione da piccoli pesi. I fili dell'ordito sono tenuti ben separati da una canna (*harundo*): l'andirivieni della navetta (*radius*) in mezzo ai fili verticali intreccia orizzontalmente il filo della trama (*subtemen*), che la mano intanto srotola dal gomitolo, producendo il tessuto (si-

mulato dalla disposizione «a intreccio» delle parole del v. 58). Da ultimo il pettine, con l'azione continua dei suoi denti, comprime i fili della trama sull'ordito rendendo compatto il tessuto.

58. *percusso ... dentes*: la citazione (con qualche lieve differenza) dei vv. 55-6, 58 da parte di Seneca (*Ep.* 90, 20) ha permesso di correggere la lezione dei manoscritti ovidiani, *feriunt*; dietro *pariunt*, lezione chiaramente corrotta tramandata nei codici di Seneca, si è infatti potuto recuperare (Gruter) l'originario *pauiunt*, dal raro e tecnico *pauio* («battere», «colpire», da cui *pauimentum*), che indica l'azione dei denti del pettine sulla trama, per rendere compatto e liscio il tessuto (l'allitterazione della *p-* simula il suono prodotto dall'azione dello strumento: ved. Virgilio, *Aen.* VII 14 *arguto tenuis percurrens pectine telas* e *Geor.* I 294). Cfr. anche *Fasti* III 819-20 *illa* (scil. *Minerua*) *etiam stantes radio percurrere telas / erudit et rarum pectine denset opus*.

60. *bracchia docta*: è specificamente alle braccia, che nel loro ritmico movimento sembrano esibirla più direttamente (come altrove alle mani: p. es. *Fasti* III 832), che viene attribuita la *doctrina* nell'arte di Minerva (cfr. v. 23 *a Pallade doctam*); in riferimento a un'altra tessitrice cfr. Stazio, *Theb.* XI 401 *Maeoniis Argia modis ac pollice docto* (modellato su Ovidio, *Met.* XI 169-70). *studio fallente laborem*: l'emistichio è una citazione da Orazio, *Serm.* II 2, 12 (in tutt'altro contesto); per il canto come rimedio contro la fatica delle filatrici-tessitrici cfr. Rosati 2007, p. 253 nota a IV 39-41. Simili IV 295 *studio minuente laborem*; *Fasti* IV 434 *et non sentitur sedulitate labor*.

61. *Tyrium ... aenum*: la porpora prodotta a Tiro, in Fenicia, era la più rinomata; i tessuti acquisivano il colore per immersione (la lana era generalmente tinta dopo la cardatura: Blümner 1912, I, p. 230) in grandi recipienti (*aenum*; una descrizione del procedimento in Plinio, *Nat. Hist.* IX 133 sgg.). Il colore tipico della porpora di Tiro era quello del sangue rappreso, ma risultava cangiante secondo la luce (Plinio, *Nat. Hist.* IX 134 *nigricans aspectu idemque suspectu refulgens*; cfr. anche XXI 45; Seneca, *Nat. quaest.* I 5, 12; Macrobio, II 4, 14): già di questa tonalità quindi (come delle altre genericamente indicate dal v. 62) il testo esalta, nel lavoro di Aracne (figlia, si ricordi, di un tintore di porpora: vv. 8-9), l'effetto di graduale metamorfosi cromatica illustrato dalla similitudine dell'arcobaleno. L'accostamento tra tonalità cangiante della porpora di Tiro e arcobaleno che leggiamo in Seneca, *Nat. quaest.* I 5, 10 e 12, in un contesto che illustra la teoria di Posidonio sull'arcobaleno, può far supporre che esso risalga al filosofo di Apamea (cfr. comunque già Omero, *Il.* XVII 547 πορφυρέην ἶριν).

62. *tenues* ... *umbrae*: mentre nel lessico pittorico *umbra* indica solitamente le parti oscure di un dipinto, qui designa l'ombreggiatura che nella scala cromatica modifica di volta in volta un colore trasformandolo in quello successivo (come appunto nell'arcobaleno). La notazione sulla magistrale gradualità dei passaggi di colore contribuisce alla definizione del campo semantico callimacheo-neoterico della «sottigliezza» (oltre a *tenuis* cfr. anche v. 54 *gracili*), che ha un noto valore programmatico e prelude in qualche modo alla metamorfosi di Aracne (cfr. la nota a 143).

63-5. *qualis* ... *colores*: per il paragone del tessuto variopinto con l'arcobaleno cfr. XI 589-90, dove Iride indossa *uelamina mille colorum*. L'elaborata similitudine mostra come lo stesso Ovidio voglia aggiungersi, quasi come terzo artista, alla gara «pittorica». Ma la notazione (vv. 66-7) sulla impercettibilità della transizione da un colore all'altro, a fronte della netta differenza che distingue gli estremi, sembra anche una glossa riflessiva sia sul virtuosismo del poeta nel collegare gli episodi tra loro (notoriamente censurato da Quintiliano, *Inst.* IV 1, 77), sia sulla sua capacità di rendere credibili agli occhi del lettore, grazie alla finezza dei passaggi logici, tutti gli argomenti e le posizioni anche opposte, come quelle di Minerva e Aracne. Sul conio *curuamen* cfr. Bömer a II 130.

68. *lentum* ... *aurum*: la tecnica di intrecciare striscioline d'oro nei tessuti (cfr. anche v. 166 e III 556), secondo Plinio (*Nat. Hist.* VIII 196 e XXXIII 63), era tipica di quelli detti attalici, da Attalo III re di Pergamo (II sec. a.C.) che li avrebbe introdotti.

69. *uetus* ... *argumentum*: cfr. Catullo, 64, 50 *uestis priscis hominum uariata figuris*. *Argumentum* come soggetto di rappresentazione artistica anche a XIII 684 (e già in Virgilio, *Aen.* VII 791, dello scudo di Turno, e Properzio, III 9, 13), ma qui il termine sembra avere anche implicazioni ideologiche, come affermazione di un punto di vista, come «tesi» o «argomento» (ved. Leach 1974, p. 116; sulla sua complessità semantica cfr. Bettini 2000, pp. 293-311), mentre *uetus* se da un lato richiama l'antichità dei miti rappresentati suggerisce dall'altro il perenne contrapporsi delle due posizioni, una ispirata da *pietas* divina e l'altra ostinatamente laica. *deducitur*: il verbo (su cui cfr. Rosati 2007, p. 252 nota a IV 36), in sé tecnico per indicare lo «snodarsi» del filo narrativo, può avere qui una motivazione particolare (S. Hinds, «MD» XXXIII 1994, p. 73 nt. 56), di *omen* per la prossima metamorfosi di Aracne in ragno (l'animale che *deducit filum*: cfr. Ovidio, *Am.* I 14, 7; Plinio, *Nat. Hist.* XI 83). L'esametro spondiaco delimita (come XIII 684) l'inizio della sezione ecfrastica, così come un altro spondiaco simmetricamente la concluderà (v. 128).

70-128. I due quadri sono illustrati dal narratore, prima quello di Minerva poi quello di Aracne (un ordine probabilmente mirato a suscitare, e poi spiazzare, le attese del lettore sull'esito della gara). Minerva rappresenta un quadro dominato da senso dell'ordine, della gerarchia, del decoro e della stabilità della potenza divina, al quale l'arazzo di Aracne oppone una forma fluida, un catalogo, privo di una chiara partizione dello spazio, e l'irrisione di quei principî etici così solennemente asseriti: la pretesa dignità divina viene ridicolizzata dalle tante avventure erotiche cui gli dèi, adulteri e ingannatori, freneticamente si dedicano, assumendo per l'occasione le più degradanti forme animali. Al tono edificante, e chiaramente minaccioso, della dea replica quello aggressivamente blasfemo di Aracne. *Cecropia* all'inizio del v. 70 designa lo scenario della vicenda rappresentata da Minerva, segnando l'avvio della descrizione del suo arazzo, così come il patrionimico *Maeonis*, al v. 103, sottolinea l'inizio della descrizione dell'arazzo di Aracne (un contrasto etnico che riflette due contrastanti visioni del mondo). Da segnalare, all'interno delle due opere pittoriche, alcuni evidenti anacronismi, che implicano come già esistenti personaggi o realtà che nella sequenza cronologica del poema si collocano più «in avanti» rispetto al momento della gara fra le due tessitrici (p. es. Leda, o Troia che sarà fondata solo nel libro XI); probabilmente il fatto che siano interni ai cataloghi (che non subiscono quindi limitazioni cronologiche, e possono ancora meglio apparire miniature del poema) rende questi anacronismi più tollerabili, in un poema così rispettoso dell'assetto cronologico: cfr. Cole 2004, p. 411.

70-102. La struttura dell'arazzo di Minerva risponde a chiari criteri di ordine e simmetria: i vv. 70-82 illustrano la grande scena centrale con la vittoria di Minerva su Nettuno; i vv. 83-100 i quattro quadretti sulle punizioni inflitte dagli dèi ad alcuni mortali arroganti; i vv. 101-2 la cornice che, come una firma d'autore, conclude il quadro della dea (la parola *finem* al v. 102 mette iconicamente fine alla descrizione dell'intero arazzo, così come *finis* al v. 82 aveva concluso quella della sua scena centrale).

70-82. Il tema della gara rileva da subito l'analogia con la vicenda che oppone Minerva ad Aracne, e la vittoria riportata su uno degli dèi più potenti non dovrebbe lasciare dubbi sull'esito della contesa con una donna mortale. La storia della gara fra Poseidone-Nettuno e Atena-Minerva per la sovranità sull'Attica e il diritto di dare il nome alla città di Atene (cfr. V 645 *Tritonida ... in urbem*), e che la dea vince grazie al dono dell'ulivo (mentre il dio rivale fa scaturire sull'acropoli un lago di acqua salata, il noto pozzo dell'Eretteo: *fretum*, v. 77), è

tanto diffusa quanto antica (Apollodoro, III 14, 1 [177-9]). Ne parla già Erodoto (VIII 55), e sappiamo da Pausania (I 24, 5) che era rappresentata nelle decorazioni scultoree di Fidia sul frontone occidentale del Partenone. Ma all'idea, illustrata da Fidia, di un mondo in cui armoniosamente convivevano uomini e dèi, che generosamente elargivano ai primi i loro doni, si sostituisce qui quella di un rapporto conflittuale e di un potere gerarchico e minaccioso che schiaccia un'umanità confinata negli «angoli» e punita (Néraudau 1983, pp. 85-6). Dopo i due versi che definiscono il tema dell'arazzo (vv. 70-1), i tre con la descrizione del quadro d'insieme (vv. 72-4) e gli altri tre (vv. 75-7) dedicati a Nettuno, lo spazio maggiore (vv. 78-82) è riservato a Minerva e al suo trionfo.

70-1. *Cecropia ... litem*: i primi due versi indicano il soggetto e il luogo dove si colloca. Il nesso *Cecropia ... in arce* incornicia il verso delimitando spazialmente la scena; Cecrope, antichissimo re dell'Attica e fondatore dell'acropoli ateniese, designa spesso per metonimia la città. *scopulum Mauortis*: è un calco dell'espressione greca che designa l'Areopago, il tribunale ateniese, che aveva sede in realtà su una collina a nord-ovest dell'acropoli (appunto Ἄρειος πάγος, «rupe di Ares», il Marte dei Greci; *Mauors* è forma poetica arcaizzante, e molto «romana», che alterna con il più comune *Mars*: cfr. anche VII 101 e VIII 7 e, in un parallelo ideologicamente rilevante, Virgilio, *Aen.* VIII 630: cfr. Hardie 2007, p. 150). Ovidio invece sembra identificare erroneamente i due siti (forse per accentuare l'idea di giustizia del verdetto); oppure si deve pensare che *arx* abbia qui il senso generico di «città».

72-3. *bis sex ... sedent*: alla gara assistono tutti gli dèi più importanti (la canonica dozzina elencata p. es. da Ennio, *Annales* 240-1 Skutsch, di cui però fanno parte anche Minerva e Nettuno nonché lo stesso Giove: dodici è quindi il numero complessivo, comprendente anche i due contendenti e il *rex* Giove, che pure sono rappresentati separatamente), con funzione di giudici (come indica la reazione espressa in *mirari* del v. 82). Le singole divinità sono facilmente riconoscibili (come quelle riprodotte da Aracne: cfr. vv. 121-2) grazie ai rispettivi attributi, resi familiari dall'iconografia tradizionale, che agiscono a mo' di *inscriptiones*, quelle che si leggevano comunemente, con il nome delle divinità, sulle pitture vascolari e murarie (cfr. anche XIII 686 *hae pro nomine erant*). Ma l'insistenza di Minerva, colta dal narratore, sull'identità chiara e distinta delle varie divinità serve anche a riaffermare un'idea di stabilità del potere olimpico, cui Aracne contrapporrà il loro continuo, elusivo trasformismo (Feldherr 2002, p. 175). *augusta grauitate*: l'atteggiamento degli dèi è improntato

a decoro e solennità (sottolineati dal ritmo gravemente spondiaco del v. 72 e dalla figura etimologica *sedibus sedent*); la centralità di Giove nel consesso divino è riprodotta anche nella dislocazione delle parole nel verso. L'epiteto, di uso assai limitato nel poema (solo a IX 270, nello stesso nesso, e a XV 145, in contesti ideologicamente marcati: cfr. Hardie 2007, p. 150 nt. 24), doveva sollecitare un'associazione immediata con Ottaviano, titolare ormai antonomastico di quella qualifica, e come tale definito a XV 860 e 869 nonché a I 204, dove il *princeps* viene comparato a Giove (di cui si menziona l'attributo della *grauitas*, v. 207; sulla *grauitas* come valore specificamente romano cfr. Cicerone, *pro Sestio* 141).

77. *fretum*: nonostante vari tentativi di difesa, come quello recente di Luck 2005a, pp. 181-3, la variante *ferum* (designante il cavallo che, secondo un'altra versione, sarebbe saltato fuori dal colpo di tridente di Nettuno) sembra insostenibile.

78-9. *dat* ... *dat* ... *dat*: il testo traduce (anche mediante la triplice anafora del verbo, che individualizza i singoli attributi bellici della dea) l'enfasi posta da Minerva, certo con intenzione minacciosa (cfr. la nota a 142), sulla rappresentazione della propria potenza «virile» (la stessa aggressione fisica contro Aracne al v. 133 assimila la violenza della dea alla serie di stupri denunciati dalla fanciulla: Oliensis 2004, p. 292): un'enfasi anche maggiore di quella posta sull'invenzione dell'ulivo (lo stesso gesto del *percutere*, v. 80, come quello analogo di Nettuno [cfr. anche *uulnere*, v. 76], appare quasi un gesto di guerra; al v. 133 il verbo indica il colpo inferto dalla dea ad Aracne). Nell'iconografia che Minerva implica nella propria autorappresentazione è naturale ipotizzare l'influenza di due celebri, colossali statue di Fidia, soprattutto (per i suoi tratti marziali, come lancia e scudo) la bronzea Atena Promachos eretta sull'acropoli di Atene nel 460 a.C., ma anche la crisoelefantina Atena Parthenos del successivo Partenone (cfr. anche Barchiesi 2005, pp. 300-1 nota a II 748-52).

80. *simulat*: il verbo (già al v. 26, per la finzione-metamorfosi prodotta da Minerva) appartiene al lessico della finzione artistica tipico delle ἐκφράσεις (e insieme, qui, della metamorfosi): cfr. anche vv. 100 *uidetur*, 103 *imagine*, 105 *uidebatur*, 110 *imagine*, 116 *uisus*, 122 *imagine*, 125 *falsa*, ecc.

81. *canentis oliuae*: il color grigio-argento tipico del lato posteriore delle foglie è attributo tradizionale dell'ulivo: cfr. p. es. XIII 653 *canae Mineruae* e *Her.* 11, 67 *albentis oliuae*.

82. *Victoria*: la presenza di Nike-Vittoria accanto al vincitore per indicare l'esito di una gara (qui suggerito già da *mirari deos*, un atteggiamento che a maggior ragione dovrebbero avere i mortali) è documentata nella pittura vascolare (*LIMC* VI 1, 1992, pp. 900-1). Specie

a partire dall'età classica Nike è associata, in generale, a divinità che garantiscono la vittoria, e in modo particolarissimo ad Atena (*ibid.*, pp. 899-900); anche la colossale statua crisoelefantina, opera di Fidia, aveva una piccola Nike sulla mano destra (Pausania, I 24, 7).

83-100. Ai quattro angoli dell'arazzo, altrettanti quadretti illustrano vicende di mortali puniti in quanto, come Aracne, arroganti e ribelli al potere divino. *Certamina*, ripreso da *certamine* al v. 91, insiste sull'analogia con la sfida lanciata da quest'ultima (cfr. vv. 25 *certet*, 42 *certamina*, 52 *certamina*); oltre a indicare la nitidezza dei colori, *clara* allude forse anche alla chiarezza della minaccia espressa, sfruttando l'accezione retorica di *color* come «argomento», «intenzione».

83. *exemplis intellegat*: il narratore traduce l'intenzione dell'artista, cioè il modo in cui vuol essere interpretato il messaggio che Minerva invia alla folle rivale (sia l'ironico *speret* che *furialibus ausis* riflettono il soggettivo punto di vista della dea; e in *ausis* va colto il sema specifico della ribellione anti-olimpica dei Giganti: cfr. la nota a V 348).

87-9. *Threiciam ... deorum*: il primo quadretto, localizzato geograficamente dall'epiteto che lo introduce, illustra in maniera ellittica e allusiva la vicenda di Rodope ed Emo, una sorella e un fratello che si uniscono in matrimonio come Giunone e Giove (gli dèi *summi*) e, nel loro orgoglio smisurato, ne assumono i nomi: provocano così la loro ira che li trasforma in monti della fredda Tracia (forse un ironico castigo delle loro aspirazioni «verso l'alto»; i due monti sono menzionati insieme anche a X 77). Il maggior rilievo conferito a Rodope (frequente a Roma, come molti di quelli stranieri, come nome di cortigiana: p. es. Giovenale, 9, 4) insiste ovviamente sul parallelismo con Aracne. L'opposizione, agli estremi del v. 88, dei due avverbi di tempo *nunc ... quondam* rileva il contrasto tra il presente e il passato anteriore alla metamorfosi (cfr. anche IV 281; X 70-1; XII 531; XIII 529; XV 297-8).

90-2. *Pygmaeae ... bellum*: anche il secondo quadretto (l'uso libero di *alter* è frequente in Ovidio: cfr. anche IV 554), come il primo e il quarto, è illustrato in tre versi: narra il destino (*miserabile* sembra rilevare, come *mortalia corpora* al v. 88, la fragilità umana di fronte al potere divino) di Gerana (in greco «gru»; ma le fonti mitografiche attestano anche il nome alternativo di Enoe), regina dei Pigmei, empia nemica degli dèi e soprattutto di Giunone. Quest'ultima si vendicò (il resto della tradizione non parla di *certamen*, di vera e propria gara fra le due) trasformando la donna in gru e suscitando un odio perenne tra questo uccello e il popolo africano dei Pigmei (la credenza è nota

già a Omero, *Il.* III 3 sgg.; poi cfr. almeno Callimaco, *Aitia* fr. 1, 14 Pfeiffer e Ovidio, *Fasti* VI 176). Sappiamo da Ateneo (cfr. Forbes Irving 1990, pp. 21-3) che la storia era narrata nell'*Ornitogonia* di Boio, poeta greco di età ellenistica, una delle molte fonti di Ovidio per noi perdute (a lui verosimilmente nota anche attraverso l'amico poeta Elio Macro: cfr. *Trist.* IV 10, 41-2).

93-7. *Antigonen ... rostro*: lo spazio narrativo maggiore, cinque versi, è riservato alla storia di Antigone, figlia del re troiano Laomedonte che osa entrare in competizione con Giunone, in cui oltre all'elemento della folle sfida (*ausam* richiama *ausis* del v. 84) quello della vanità accentua forse più vistosamente l'analogia con Aracne. La storia (forse già in Boio, cfr. Forbes Irving 1990, p. 225) non è nota da altre fonti anteriori a Ovidio o da lui sicuramente autonome: l'oggetto della contesa pare fosse la bellezza vantata dalla donna (Servio, *ad Aen.* I 27), o una sua relazione d'amore con Giove. La dea punisce Antigone trasformandola in cicogna, che col suo verso caratteristico (ma anche col battito delle ali: per *plaudo* in tal senso cfr. VIII 238; XIV 507 e 577) sembra continuamente applaudire a sé stessa (*ipsa sibi* rileva l'idea della vanagloria narcisistica): una metamorfosi «per contrappasso» in cui Antigone, anche nella nuova forma, sembra grottescamente continuare a soddisfare la sua insensata vanità. *nec profuit ... pater*: nemmeno la più alta condizione sociale (che Aracne non ha; ma la cattiva fama che accompagna Laomedonte non lo rende comunque il miglior titolo di vanto) le impedì di subire la vendetta di Giunone (la cui potenza divina è rilevata da *magni* e *regia*); il modulo è frequente in contesti di lamentazione funebre (cfr. p. es. Properzio, IV 11, 11-2 e III 18, 11-2 con Fedeli 1985). *candida ... rostro*: l'onomatopea che accumula suoni aspri e secchi (*candida ... crepitante ciconia rostro*) rende il rumore sgradevole prodotto dal becco della cicogna. Un'eco del verso in *Anthologia Latina* 762, 29 *glottorat immenso maerens ciconia rostro*.

98-100. *Cinyran ... uidetur*: la storia di Cinira (quasi certamente diverso dal re di Cipro e padre di Mirra di X 298 sgg.) e delle sue figlie non è nota da altre fonti. Ignoriamo quindi le ragioni precise della punizione, ma si può facilmente vedere nella metamorfosi delle figlie in gradini di pietra l'umiliazione simbolica della loro arroganza contro la divinità (una duplice pena: sia perché in quanto gradini sono continuamente «calpestate», sia perché si tratta di gradini di un tempio, verosimilmente della divinità offesa). *natarum ... suarum*: l'apposizione iconicamente «abbracciata» dal nesso *gradus ... amplectens* rileva il contrasto – percepito dal punto di vista del padre – fra passato e presente, fra i corpi delle figlie, che possiamo immaginare splendenti di bellezza, e i freddi gradini di pietra in cui sono stati tramutati.

101. *oleis pacalibus*: l'epiteto *pacalis* (una neoconiazione ovidiana, anche a XV 591 e *Fasti* I 719, che resterà sostanzialmente un *hapax*: cfr. Bömer) definisce il valore dell'ulivo (*Palladis arbor* al v. 335 e in *Ars* II 518) come simbolo di pace (specie nella cultura romana: A.S. Pease, in *RE* XVII 1937, col. 2020, 56 sgg.; cfr. p. es. VII 498). L'atteggiamento pacifico esibito da Minerva vuole contrapporsi all'aggressività di Aracne, ma certo risulta ironico dopo gli *exempla* minacciosi illustrati in un arazzo che ha come soggetto solo competizioni (*litem*, v. 71 e *certamina*, v. 85) e in vista della spietata punizione che la dea infliggerà alla rivale.

103-28. La sezione ecfrastica dedicata all'arazzo di Aracne (più ridotta rispetto a quella di Minerva: ventisei versi contro trentatré) ha una struttura sensibilmente diversa. Le varie storie, accomunate dal tema delle avventure erotiche degli dèi ma senza chiare simmetrie e gerarchie interne, sono elencate in successione diretta, a mo' di catalogo, a iniziare da Giove (un sarcastico omaggio all'antica formula proemiale *ab Ioue principium*, usata anche da Orfeo a X 148) per poi passare a Nettuno e quindi ad Apollo, Bacco e ultimo (data la sua proverbiale lentezza: Germanico, *Aratea* fr. 3, 24-8; Seneca, *Nat. quaest.* VII 29, 1; Servio, *ad Geor.* III 93) Saturno. Su questi cataloghi di donne mortali unitesi a dèi ha influito certamente la tradizione delle *Eoie* esiodee (sul tema ved. ora Fletcher 2005; cfr. anche la nota a 116-7), che godettero di larga fortuna nell'elegia ellenistica (ved. A. Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995, p. 381 sgg.; Hunter 2005; Hardie 2005; cfr. anche pseudo-Virgilio, *Aetna* 87-90 *norunt abscondita nobis / coniugia et falsa quotiens sub imagine peccet / taurus in Europen, in Ledam candidus ales / Iuppiter, ut Danaae pretiosus fluxerit imber*; pseudo-Seneca, *Octauia* 203-10 e 762-72). In opposizione alla maestà divina celebrata da Minerva, Aracne rappresenta una serie di metamorfosi di dèi in forma animale escogitate per sedurre donne mortali. Un soggetto doppiamente sgradevole per il «destinatario» Minerva: sia perché ridicolizza la pretesa superiorità degli dèi, mostrandone l'incontrollabile passionalità, sia perché la tematica erotica è odiosa a una dea proverbialmente casta (cfr. Rosati 2007, pp. 351-2 nota a IV 799-800) e allergica al sesso. Particolarmente mirata in tal senso la menzione della violenza di Nettuno a Medusa, che il lettore sa aver provocato lo scandalo di Minerva (IV 798-801). L'atteggiamento critico di Aracne si ricollega a un dibattito di carattere teologico sulla concezione e rappresentazione della divinità che, dopo Senofane e Platone (in partic. *Resp.* II 380d; Fabre-Serris 1995, p. 74), aveva avuto un'importante ripresa nella scuola epicurea, come attesta il *de pietate* di Filodemo (Obbink 2004). Senza le dotte glosse

mitologiche che Ovidio fornisce al suo lettore, le immagini degli dèi seduttori, che danno luogo ad accoppiamenti fra umani e animali, cioè a vera e propria zooerastia, possono risultare non solo degradanti ma fin repellenti.

103-14. Lo spazio maggiore (dodici versi) di questo irriverente «catalogo di Leporello» è dedicato alle avventure di Giove, elencate via via in modo sempre più ellittico (notevole la ripresa di Sidonio Apollinare, *Carmina* 15, 174 sgg.); la prima è il ratto di Europa (non a caso una delle prime narrate dallo stesso Ovidio a II 836 sgg., che invita quindi a un accostamento tra il poema e l'opera di Aracne), illustrato con dettagli che insistono sulla condizione psicologica della donna. Da subito in rilievo (*elusam* ... *uereri* ... *timidas*) è il tema dell'inganno tramato dagli dèi contro le loro vittime (cfr. vv. 117 *fallis*, 124 *luserit*, 125 *deceperit*; ma cfr. anche 110 *celatus imagine*, 125 *falsa*), delle quali si accentua la fragilità (cfr. v. 118 *mitissima*) a fronte dell'aggressiva violenza di cui sono fatte oggetto (vv. 108 *luctante*, 115 *toruo*). La polemica contro l'inganno della metamorfosi doveva avere uno spazio importante in Filodemo (cfr. Obbink 2004, in partic. pp. 176 e 198); per le riprese cristiane di quel dibattito cfr. p. es. Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 12 *quod deus suus in cygna fallit, in tauro rapit, ludit in satyro*. Notevole il catalogo delle dodici avventure erotiche del dio elencate in Nonno, *Dion.* VII 117-28 (ma il primo catalogo è quello stilato dallo stesso Zeus già in Omero, *Il.* XIV 317-28).

104. *uerum* ... *putares*: l'appello alle reazioni del lettore-spettatore è caratteristico dello stile ecfrastico (cfr. la nota a V 193-4), ma il consueto apprezzamento della capacità mimetica dell'artista, posto che in questo caso quel toro è un falso, risulta di fatto un'ironica riaffermazione del primato dell'arte sulla natura (Kenney 1986, *ad loc.*; Rosati 1983, p. 68 sgg.). La clausola del verso, quasi come un'etichetta, identifica Giove-toro che seduce Europa: cfr. anche VIII 122 (*nec Ioue tu natus, nec mater imagine tauri / ducta tua est: generis falsa est ea fabula*), dove come qui c'è un preciso rinvio all'episodio narrato tra il secondo e il terzo libro (un intervallo che era servito a Ovidio a eludere il racconto dello stupro: Fowler 2000, p. 259): cfr. III 1 *iamque deus posita fallacis imagine tauri*. La descrizione quasi-ecfrastica con cui il libro II si era concluso (cfr. Barchiesi 2005, p. 309 nota a II 852-6) ha un seguito sulla tela di Aracne, in una vera e propria ἔκφρασις che sviluppa e integra quella narrazione (il gesto di Europa che ritrae i piedi dal contatto dell'acqua ha un preciso parallelo in *Fasti* V 611-2 *saepe puellares subduxit ab aequore plantas, / et metuit tac-*

tus adsilientis aquae). Anche a VIII 122-5 il motivo metamorfico-ecfrastico di Giove «falso toro» (*imago*) si presterà a ulteriori elaborazioni concettistiche nelle recriminazioni di Scilla contro Minosse.

108. *Asterien*: è dubbio (rispetto a due vicende notissime come quelle di Europa e di Leda) con chi si debba identificare la vittima di questo ratto operato da Giove camuffato da aquila (la forma notoriamente usata per rapire Ganimede; ma la rappresentazione di Aracne insiste sulle vittime femminili, con la sola eccezione di Admeto al v. 122). Forse si tratta della figlia del Titano Ceo (anche se la storia narrata da Igino, *Fab.* 53 ha altri contorni: cfr. H. Bernsdorff, *P. Oxy. 4711 and the Poetry of Parthenius*, «JHS» CXXVII 2007, pp. 9-11).

111. *Nycteida*: il patronimico designa Antiope, figlia del re tebano Nicteo, che dall'unione con Giove diventa madre dei gemelli Anfione (futuro marito di Niobe) e Zeto (cfr. vv. 176-9).

112. *Tirynthia*: l'epiteto, comune al maschile, per indicare antonomasticamente Ercole, designa qui sua madre Alcmena, il cui padre Elettrione era re di Tirinto, in Argolide: com'è noto, Giove si unì a lei assumendo le sembianze del marito Anfitrione.

113. *Danaen*: cfr. IV 611. *Asopida*: Egina, figlia del dio fluviale Asopo; dalla sua unione con Giove (ma la metamorfosi in fuoco non è documentata altrove) nacque Eaco (cfr. VII 474); suo padre sarebbe stato colpito dal fulmine di Giove mentre tentava di ostacolare il ratto (cfr. Apollodoro, III 12, 6 [157], il cenno di Callimaco, *Del.* 78, con W.H. Mineur, *Callimachus. Hymn to Delos*, Leiden 1984, e più diffusamente Nonno, *Dion.* VII 122 e XIII 201-3, dove Zeus si trasforma in aquila).

114. *Mnemosynen*: la dea della memoria e madre delle Muse (cfr. la nota a V 268; in latino prima di Ovidio solo in Cicerone, *Nat. deor.* III 54, 2). *Deoida*: è la figlia di Cerere (detta anche Deò), Proserpina, alla quale Giove si sarebbe unito in forma di serpente, dando origine al Dioniso ctonio, Zagreo (cfr. Pease 1958 a Cicerone, *Nat. deor.* III 58). La serie delle imprese erotiche di Giove si chiude perfidamente in *climax*: oltre che di Cerere, Proserpina è figlia anche di Giove (V 514-24; non sarà dunque casuale l'uso del matronimico), che unendosi a lei si macchia addirittura d'incesto (sul carattere abnorme di questa avventura erotica, vista come il culmine dell'incontinenza e spregiudicatezza morale di Giove, cfr. Clemente Alessandrino, *Protr.* 16, 1; altro in Pastorino 1956, pp. 134-5). Il lettore che ha appena letto (come Minerva l'ha ascoltata) la storia di Proserpina rileva il contrasto tra l'ottica empia di Aracne e quella di Calliope narratrice nel libro V.

115-22. Alle nove di Giove seguono sei avventure erotiche fra le molte attribuite a suo fratello Nettuno (Properzio, II 26, 46 *Neptunus fra-*

tri par in amore Ioui; un altro catalogo ovidiano di amori di Nettuno in *Her.* 19, 131-6; attraverso il confronto con un'analoga lista nel *de pietate* di Filodemo, Obbink 2004 ne suggerisce la fonte comune nell'opera *Sugli dèi* del grammatico Apollodoro di Atene [II sec. a.C.]). Evidente nella serie *te* ... *tu* ... *et te* una sarcastica applicazione del *Du-Stil* tipico del linguaggio innologico (cfr. l'inno a Bacco all'inizio del libro IV, in partic. v. 17 sgg.), come se Ovidio, nel leggere il «testo» di Aracne, si facesse qui suo complice prestandole l'espressione più adatta.

116. *uirgine in Aeolia*: identificata generalmente con Canace, figlia di Eolo re dei venti (protagonista dell'*Eroide* 11); oppure (H. Jacobson, *A Note on Ovid,* Met., *VI,115-116*, «AJPh» XCIII 1972, pp. 459-61) con la figlia di Eolo re di Tessaglia, Melanippa, che da Nettuno ebbe due figli (Igino, *Fab.* 186) di cui si racconta (Varrone, *Rust.* II 5, 5) che, allevati fra i buoi, furono salvati da un toro dal rischio di esserne schiacciati.

116-7. *Enipeus* ... *Aloidas*: sotto le spoglie del dio fluviale Enipeo, Nettuno poté unirsi alla bellissima Tiro, figlia di Salmoneo (cfr. anche *Her.* 19, 132; dopo Omero, *Od.* XI 235-59, la vicenda era narrata nel *Catalogo* di Esiodo: fr. 30, 31 sgg. M. – W.); ma Ovidio sovrappone questa vicenda a quella dell'amore per Ifimedea, moglie di Aloeo, dalla quale il dio ebbe i giganti Oto e Efialte (essendo però Ifimedea figlia di Triope, nato a sua volta dall'amore di Nettuno con Canace, il rapporto si configura come incestuoso). In questa interferenza Fletcher 2005, pp. 305-7 vede una spia del rapporto diretto di Ovidio con il *Catalogo* esiodeo (dove Canace, Tiro e Ifimedea potevano far parte della stessa sezione) e la sua struttura genealogica.

117. *Bisaltida*: il patronimico *Bisaltis* designa Teofane, figlia di Bisalte, cui Nettuno, mutatala in pecora, si unì in forma di montone: ne nacque il famoso ariete dal vello d'oro (Igino, *Fab.* 188).

118. *flaua* ... *mater*: Cerere, la cui «mitezza» (anche IX 422) la assimila a quella dei suoi prodotti (cfr. V 497 con la nota relativa), è tradizionalmente bionda come le sue messi (Servio, *ad Geor.* I 96 *flaua dicitur propter aristarum colorem in maturitate*; cfr. anche *Am.* III 10, 3 e la nota a V 512-3).

119-20. *sensit* ... *uolucris*: la vicenda dello stupro di Nettuno a danno di Medusa, madre di Pegaso (*equi uolucris*: cfr. IV 785-6), è narrata a IV 793 sgg., dove si fornisce anche l'eziologia della sua testa anguicrinita: siccome lo stupro aveva avuto luogo proprio nel tempio di Minerva, la dea, offesa, si era vendicata sulla stessa vittima, tramutandone la splendida capigliatura in una chioma di serpenti (riprodotta anche sull'egida che Minerva esibisce fra i suoi attributi bellici:

cfr. v. 79). Né nel libro IV, né altrove (p. es. *Her.* 19, 134), si fa però menzione della metamorfosi di Nettuno in uccello, che Ovidio rileva col suo tipico gusto dell'analogia (*uolucrem* ... *uolucris*). La triplice anafora del verbo *sensit* produce un effetto di accelerazione del ritmo, cui contribuiscono anche le ripetizioni *mater* ... *mater*, *uolucrem* ... *uolucris*, *equum* ... *equi*, che sembra suggerire la frenesia erotica da cui gli dèi sono trascinati («Arachnes zorniger Furioso- und Prestosatz», Schmidt 1991, p. 121 nt. 19).

120. *Melantho*: dell'unione di Nettuno, in forma di delfino (cui il dio del mare è molto spesso associato), con Melanto, figlia di Deucalione, non abbiamo notizia da altre fonti.

122-4. La prima delle quattro vicende erotiche relative ad Apollo è il suo ben noto (cfr. II 679 sgg.) e degradante innamoramento per il re tessalico Admeto, a cui il dio prestò servizio come pastore; della seconda e della terza, che lo avrebbero visto assumere forma di avvoltoio e di leone, non abbiamo altrimenti notizia (non ha finalità erotiche la metamorfosi in avvoltoio di cui parlava Nicandro: cfr. la nota a V 329). Della protagonista dell'ultima, Isse, figlia di Macareo, figlio a sua volta di Eolo (cfr. la nota a 116) e secondo Omero (*Il.* XXIV 544) re di Lesbo, si trova solo un cenno in Partenio, fr. 19 (cfr. J.L. Lightfoot, *Partenius of Nicaea*, Oxford 1999, p. 160).

125. *Liber* ... *uua*: anche questa storia di seduzione da parte di Bacco (sul nome cfr. Rosati 2007, p. 248 nota a IV 16-7) nei confronti di Erigone non è altrimenti nota (appena un cenno in Stazio, *Theb.* IV 691, dove Bacco la dice *mea*). Figlia dell'ateniese Icario, alla sua morte la donna si uccise diventando la costellazione della Vergine (cfr. X 451): al mito, in età ellenistica, dedicò una tragedia Eratostene di Cirene (cfr. A. Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes*, Heidelberg 1995). Sulla tradizione iconografica moderna di questa metamorfosi cfr. Ballestra-Puech 2006, p. 51 nt. 142.

126. *geminum Chirona*: il famoso Centauro deve quindi la parte equina della sua duplice natura (II 630; sul lessico del «doppio» relativo ai Centauri cfr. Casali 1995 a *Her.* 9, 99) a Saturno, che in forma di cavallo si unì alla ninfa Filira (perciò Chirone è detto *Philyreius heros* a II 676).

127-8. *ultima* ... *intertextos*: in corrispondenza con la cornice di <
Minerva (vv. 101-2), che è un'affermazione orgogliosa della certezza della vittoria e del suo potere divino, Aracne «firma» il suo arazzo con una cornice in cui l'insistenza sul tema dell'intreccio (*nexilibus*, *intertextos*; ma la disposizione stessa delle parole è un'icona del senso), come emblema della sua arte, esprime la piena fiducia nel suo

successo; cfr. H. Bernsdorff, *Arachnes Efeusaum (Ovid, "Metamorphosen" 6, 127-8)*, «Hermes» CXXV 1997, pp. 347-56. La stessa edera potrebbe avere implicazioni ulteriori: oltre che attributo professionale dei poeti (Orazio, *Carm.* I 1, 29, con Nisbet – Hubbard 1970), e segno quindi del primato dell'arte, essa è notoriamente associata alla figura e al culto di Bacco (cfr. Rosati 2007, pp. 293-4 nota a IV 394-8; così come lo sono i fiori: di un culto di Dioniso Ἄνθιος parla Pausania, I 31, 4; C. Gasparri, in *LIMC* III 1, 1986, p. 415), il dio dell'ebbrezza estatica, rivale (cfr. Rosati 2007, p. 253 nota a IV 38) della razionale Minerva (anche il simbolo vegetale della dea, l'ulivo, si oppone, come pianta civilizzatrice, produttiva, all'intreccio vegetale-floreale, puramente decorativo, della cornice di Aracne). L'idea di cornice è suggerita, ritmicamente, anche dall'esametro spondiaco conclusivo (v. 128, da confrontare con Virgilio, *Aen.* VIII 167), che corrisponde all'altro spondiaco (v. 69) simmetricamente collocato all'inizio della sezione ecfrastica, la quale ne risulta così incorniciata. Sull'esametro spondiaco come preziosismo neoterico cfr. la nota a V 265-6.

129-30. *Non … opus*: il *Liuor* è solito criticare (*carpere*: cfr. l'Invidia a II 781) pregiudizialmente l'oggetto della sua avversione (per una formulazione analoga cfr. X 515 *laudaret faciem Liuor quoque*). Come personificazione della critica malevola, in ambito letterario, è frequente in poesia augustea (in Ovidio cfr. *Am.* I 15, 1 = *Rem.* 389 *Liuor edax*; *Trist.* IV 10, 123; *Pont.* IV 16, 47; ecc.) sulla scia del noto proemio degli *Aitia* di Callimaco (fr. 1, 17 Pfeiffer; ma cfr. anche Φθόνος in *Apoll.* 105). A differenza di Callimaco, però, Ovidio, anche nel passo dei *Remedia*, insinua l'idea di un *Liuor* che è anche moralista e sessuofobo.

130. *doluit successu*: dolendosi del successo di Aracne, Minerva si comporta esattamente come (l'analogia viene istituita già dalla struttura anaforica del v. 129) quell'Invidia di cui in altra occasione (II 760 sgg.) aveva richiesto i tristi uffici: cfr. II 780-1 *uidet ingratos intabescitque uidendo / successus hominum* e 788-9 *successurumque Mineruae / indoluit* (con le note di Barchiesi 2005, pp. 303-4). *flaua uirago*: Minerva (rappresentata tradizionalmente bionda: cfr. Bömer a II 749) è la dea virile per antonomasia (*uirago dicitur mulier quae uirile implet officium*: Servio, *ad Aen.* XII 468): cfr. II 765 *belli metuenda uirago*; il termine è riferito a Minerva anche in Stazio, *Theb.* XI 414 e *Siluae* IV 5, 23 *regina bellorum uirago*; *Ilias Latina* 533.

131. *pictas … uestes*: l'apposizione *caelestia crimina* (sullo *schema Cornelianum* cfr. la nota a V 676) è generalmente riferita (come «accusa»: *OLD*, *s. u.* «crimen» 1) all'oggetto *pictas uestes*, a designare cioè le blasfeme rappresentazioni dell'arazzo di Aracne, ma si è so-

spettata giustamente un'estensione anche al verbo (*rupit*), come a insinuare una nota di biasimo («delitto»: *OLD*, *ibid.* 4) sul gesto distruttivo della dea.

132. *Cytoriaco ... monte*: il monte Citoro, in Paflagonia, regione dell'Asia Minore fra la Bitinia e il Ponto, era famoso per la produzione di legno di bosso che, per la sua durezza, veniva impiegato per la fabbricazione di strumenti come spole (il *radius* che Minerva aveva ancora in mano dopo averlo usato) e pettini (cfr. IV 311).

133. *ter ... percussit*: Minerva, in preda a un accesso di collera (l'accostamento in asindeto dei due avverbi numerali *ter quater* esprime il gesto violento e incontrollato, davvero poco olimpico, della dea), colpisce la rivale sulla fronte. Un bersaglio non certo casuale: la fronte è il luogo simbolico del pudore come del suo opposto (B. Löfstedt, *Frons "Scham" und "Schamlosigkeit"*, «Acta Classica» XXIV 1981, pp. 169-70), e dunque Minerva intende colpire la «sfrontatezza» di cui Aracne ha dato prova sfidandola, ma è anche il simbolo della sua consapevolezza intellettuale (richiamata qui dall'accostamento al patronimico parlante *Idmoniae*: cfr. la nota a 8) e dell'orgoglio che l'artista ne deriva (oltre a essere il luogo dove i poeti esibiscono il loro attributo professionale, la corona d'alloro: p. es. Orazio, *Carm.* I 1, 29 *doctarum hederae praemia frontium*). Il gesto (nel quale Minerva sfoga l'aggressività che Aracne aveva trattenuto al v. 35) ricorda il colpo inflitto da Odisseo con lo scettro (simbolo del potere regale, come la spola lo è della sfera di potere di Minerva) al «ribelle» Tersite (cfr. Omero, *Il.* II 265-6).

134-5. *non tulit ... guttura*: in un estremo gesto di orgoglio Aracne, incapace di sopportare l'umiliazione, tenta di impiccarsi (il tipo di suicidio femminile più comune nella cultura classica: N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, Bari-Roma 1988, p. 15 sgg.; un possibile nesso con il poeta-suicida Gallo, analogamente schiacciato dal potere, è suggerito da Schmitzer 1990, p. 237 nt. 261). Come segmento dattilico, solitamente a inizio d'esametro, *non tulit* è la premessa a una reazione, talora violenta, del personaggio di cui si parla: cfr. p. es. II 628; III 487; IV 549 (con Rosati 2007, p. 316 nota a 548-50); VIII 437; X 497; XIV 716.

135-8. *pendentem ... esto*: la vendetta di Minerva è di una crudele perfidia (suona ironico perciò *miserata*): impedisce che Aracne muoia per impiccagione (privandola così dell'onore di una morte che sarebbe un atto estremo di auto-affermazione: Salzman-Mitchell 2005, p. 136; Johnson 2008, p. 94), ma la condanna a vivere ugualmente «appesa» (la ripresa *pendentem ... pende* rileva il sarcasmo della dea), alla maniera tipica dei ragni (IV 179 *pendet aranea tigno*), cioè a una vita che è un perenne ricordo del suo tentato, e frustrato, suicidio (come

Esaco a XI 784 sgg.); anche le tele che, in quanto ragno, d'ora in poi tesserà saranno geometrici, aniconici arabeschi, privi di ogni messaggio e nella loro proverbiale precarietà destinati alla distruzione.

139-40. *sucis ... sparsit*: un gesto di magia (cfr., p. es., VII 152 *sparsit Lethaei gramine suci*; prima di una metamorfosi a XIV 299 *spargimur ignotae sucis melioribus herbae* e a V 544), la sfera cui Ecate, la dea infernale (cfr. Kenney c.d.s. a VII 74 e 94) associata e talora identificata con Artemide-Diana, presiede (ved. VII 194 e XIV 43-4 *infamia pabula sucis / conterit et tritis Hecateia carmina miscet*). Cfr. A.-M. Tupet, «La magie dans la métamorphose d'Arachné (Ovide, Met., 6, 135-145)», in J.M. Frécaut – D. Porte (edd.), *Journées Ovidiennes de Parménie*, Bruxelles 1985, pp. 215-27.

142. *parua*: la vendetta di Minerva condanna Aracne a essere «piccola», come a volerla eternamente vincolare all'umiltà delle sue origini (cfr. v. 13 *parua paruis*; Johnson 2008, p. 95) punendola per esser tanto «cresciuta» grazie alla sua *ars* (v. 8); notevole in proposito l'etimologia che spiega il nome di Minerva *quia minuit aut quia minatur* (Cicerone, *Nat. deor.* III 62, con la nota di Pease 1958 a II 67). Proprio il rimpicciolirsi della testa (*caput minimum*), dove non a caso Minerva – che nella testa ha il suo organo più rappresentativo (Isidoro, *Origines* VIII 11, 72 *ideo eam* [scil. Minerva] *dicunt de capite Iouis esse natam, quia sensus sapientis, qui inuenit omnia, in capite est*) – l'aveva colpita (v. 133), sembra la realizzazione simbolica, sul piano fisico, della sua umiliazione, ottenuta per converso anche mediante la crescita abnorme del ventre (v. 144; l'identificazione del ventre con le funzioni puramente vegetative, in opposizione a quelle intellettive, risale almeno a Esiodo, *Theog.* 26). Per una lettura diversa della simbologia della testa (come «decapitazione» e soppressione dell'identità femminile) cfr. Salzman-Mitchell 2005, p. 138.

143. *exiles digiti*: la definizione di «dita» per indicare le zampe dell'animale insiste sull'organo attraverso cui si esplicava la maestria tecnica di Aracne (vv. 20, 22, 57), e quindi sulla continuità tra la vecchia e la nuova condizione (l'epiteto che ne rileva la sottigliezza rientra nel lessico della *tenuitas* che definisce il carattere raffinato, «callimacheo», dell'arte di Aracne). Non a caso nella tradizione iconografica tardo-medievale e rinascimentale il ragno diventerà emblema del senso del tatto (J. Dundas, *Arachne's Web: Emblem into Art*, «Emblematica» II 1987, pp. 109-37): già la perdita di naso e orecchie (v. 141), cioè la riduzione delle facoltà sensoriali, sembra orientare verso quest'esito.

145. *aranea telas*: come anche altrove nel poema, la parola finale dell'episodio indica il tratto in cui si realizza la continuità fra la vecchia (*antiquas*) e la nuova forma, cioè l'atto del filare; mentre *aranea*

(predicativo) suggerisce il suo etimo (contro i dubbi sulla connessione con il gr. ἀράχνη cfr. Ernout – Meillet, p. 42) e l'αἴτιον della sua origine. Notevole l'immagine di Claudiano, *de raptu Proserpinae* III 157-8, dove il ragno completa (*supplebat*) la tela che Proserpina ha lasciato incompiuta (cfr. la nota a 34-5).

146-312. *Niobe.* Noto fin da Omero (*Il.* XXIV 614 sgg.), il mito di Niobe è tra i più fortunati delle letterature classiche (Nemesiano, *Cynegetica* 15-6 *nam quis non Nioben numeroso funere maestam / iam cecinit?*), e presenta molte varianti nei dettagli (cfr., in partic., Lesky 1936); sarà comunque la versione di Ovidio, la più ampia e dettagliata a noi pervenuta, a diventare canonica. Il nucleo della vicenda consiste nella colpa di Niobe, figlia di Tantalo e moglie di Anfione re di Tebe, dal quale ha avuto una prole molto numerosa, che nel suo smisurato orgoglio si vanta superiore a Latona, madre di un'unica coppia di gemelli, Apollo e Artemide-Diana. Saranno proprio loro a vendicare Latona uccidendo tutti i figli di Niobe, che impietrisce letteralmente per il dolore, diventando una roccia da cui sgorga pianto perenne. Dopo vari riferimenti in Esiodo, nei poeti lirici e nella storiografia, è la tragedia attica che sancisce la centralità di questo mito: oltre alla presenza di vari cenni in Euripide, sia Eschilo sia Sofocle composero una *Niobe*, di cui possediamo solo frammenti (rispettivamente 154a-167b e 441a-451 Radt). Da quanto si può ricavare dalla parodia di una scena famosa delle *Rane* (vv. 911-20) di Aristofane, in Eschilo doveva avere grande spazio il silenzio allucinato di Niobe atterrita dal dolore davanti alla tomba dei figli (la tragedia, ambientata a Tebe, doveva iniziare già dopo la loro morte, e fare spazio al grande Tantalo); mentre un frammento del dramma di Sofocle (fr. 441a Radt), che doveva spostare indietro il fuoco dell'azione, rappresenta Apollo che consiglia impassibile la sorella su come colpire meglio i suoi bersagli. Già in Sofocle comunque, come sembra attestare uno scolio al citato passo di Omero, oltre che in Ferecide, Niobe alla fine sarebbe tornata (non è detto in che modo) nella patria Lidia (così anche Apollodoro, III 5, 6 [47]). Molto numerose le riprese del mito nella letteratura ellenistica (p. es. Euforione), specialmente nell'epigramma, spesso anche in relazione alla vasta fortuna che esso ebbe nelle arti figurative (secondo la nota definizione di Feuerbach, Niobe rappresenta «la *mater dolorosa* dell'arte antica»). Resta però incerto quanto Ovidio abbia tratto dalle fonti a lui disponibili.

Variamente oscillante nella tradizione è il numero dei figli, che dovette anzi costituire una questione («il numero dei Niobidi») oggetto di interesse per eruditi e filologi, a giudicare anche da Gellio (XX 7), che la trova sorprendente e perfino ridicola: sono, p. es., sei più sei in

Omero, nove più nove in Saffo, o coppie di numeri ancora diversi; quello attestato in Ovidio, di sette maschi e sette femmine (un numero che avrà a che fare con Tebe, la città delle sette porte: cfr. Igino, *Fab.* 69, 7), risale a Euripide e risulta prevalente nella tradizione (ma saranno sei, p. es., ancora in Properzio e Stazio). Un'altra *quaestio* affine, e dibattuta, riguardava i nomi dei Niobidi, che variano nelle diverse fonti (Lesky 1936, coll. 664-5); Ovidio tralascia tutti quelli femminili, mentre i maschili corrispondono in buona parte alla tradizione attestata da Igino e Apollodoro (Ismeno, Sipilo, Fedimo, Tantalo, Damasictone; il suo Alfenore somiglia ad Archenore o Agenore, mentre Ilioneo sostituisce Eupinito). Anche l'ambientazione del mito oscilla, fin dalla tradizione più antica, tra l'Asia Minore – alla quale riconduce il nome stesso, non greco, di Niobe, nonché la menzione già in Omero e soprattutto il rapporto col monte Sipilo – e Tebe, cui la associano Anfione, marito di Niobe, e alcuni dei nomi dei figli (sarà soprattutto la tragedia a fare di Tebe la sede abituale del mito). Il rapporto oscuro tra localizzazioni così distanti doveva esser avvertito come problematico (p. es. per la separazione tra la madre, diventata roccia del Sipilo, e le tombe dei figli a Tebe; interessante la soluzione conciliatrice di Stazio, *Theb.* VI 124-5, secondo cui Niobe avrebbe portato al Sipilo le urne con le ceneri dei figli). Del possibile nesso tra i due luoghi sono state proposte diverse spiegazioni; in ogni caso il mito sembra potersi spiegare, almeno in parte, con un fenomeno naturale relativo al monte Sipilo (oggi Manisa Dağı), sito in Lidia a oriente di Smirne, e descritto come esperienza verificata personalmente da Pausania (I 21, 3), secondo il quale, guardando la roccia da lontano, «si ha l'impressione di vedere una donna piangente e contrita» (trad. D. Musti). Una curiosità geografica comunemente nota (cfr. anche *Her.* 20, 105-6 *superba parens saxo per corpus oborto / nunc quoque Mygdonia flebilis extat humo*; Igino, *Fab.* 9, 3 *orba flendo lapidea facta esse dicitur in monte Sipylo, eiusque hodie lacrimae manare dicuntur*; Properzio, II 20, 8; Seneca, *Herc. fur.* 391) di cui la vicenda di Niobe avrebbe fornito l'αἴτιον (altre attestazioni, fra cui quella di Quinto Smirneo, I 294-306, e discussione in Lesky 1936, coll. 672-3).

In quanto paradigma del lutto senza misura, Niobe e la sua metamorfosi sembrano la traduzione, in termini mitico-narrativi, della metafora del dolore così intenso da provocare l'insensibilità di chi lo prova (cfr. anche *Pont.* I 2, 27-30 *fine carent lacrimae, nisi cum stupor obstitit illis / et similis morti pectora torpor habet. / felicem Nioben, quamuis tot funera uidit, / quae posuit sensum saxea facta mali*), facendolo «diventare di pietra» (essendo la pietra antonomasia dell'insensibilità: cfr. *OLD*, *s. u.* «lapis» 2c). Da una simile interpretazione razionalizzante, maturata forse in età ellenistica (cfr. Filemone, *PCG*, fr.

101), sembrano muovere anche le parole di Cicerone, *Tusc.* III 63 *et Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium* (su Niobe quale caso esemplare di «metamorfosi come metafora narrativa» cfr. Pianezzola 1999, pp. 30-4). Quintessenza del dolore materno, Niobe ha una presenza significativa anche nella letteratura consolatoria, come emblema di una sofferenza rispetto alla quale anche il lutto più grave deve necessariamente apparire sopportabile (p. es. Seneca, *Ep.* 63, 2; cfr. Schmidt 1992, p. 909). Ma naturalmente l'ambito principale della fortuna letteraria di Niobe, che rappresenta in modo esemplare la fragilità della condizione umana di fronte al potere divino, è il teatro tragico; anche a Roma il soggetto godette di grande successo sulle scene d'età imperiale, nonché nel mimo e pantomimo (Lesky 1936, col. 657, 46 sgg.). Anche in Ovidio comunque la vicenda presenta un impianto drammatico molto chiaro. Dopo la presentazione del personaggio-protagonista (vv. 146-64), la storia si svolge in una serrata sequenza di scene: la sfida di Niobe a Latona (vv. 165-203); l'aiuto chiesto da Latona ai suoi due figli (vv. 204-17); Apollo colpisce a morte i sette Niobidi maschi (vv. 218-66); la reazione di Niobe (e di Anfione), con la nuova sfida a Latona (vv. 267-85); la strage delle sette figlie femmine per mano di Diana (vv. 286-301); infine la metamorfosi di Niobe (vv. 301-12). Ma il carattere drammatico è sensibile anche nella concentrazione dell'azione nel tempo e nello spazio (e qui Ovidio deve aver operato sulla tradizione, associando le due stragi a Tebe e alla reggia), in una consequenzialità dei nessi causali che legano i vari momenti della vicenda, la quale ha sempre in Niobe il suo centro assoluto (su questo aspetto è importante Voit 1957). La tragedia ha come teatro la città di Tebe, e il legame nuziale di Niobe con Anfione, che si uccide dopo la strage di tutti i suoi figli maschi, fa della sua sventura una sorta di prosecuzione del ciclo tebano e delle sciagure della famiglia di Cadmo (sulla importanza di Tebe per la caratterizzazione di Niobe cfr. Voit 1957, p. 139). Il dramma che ha in Niobe la protagonista e la vittima principale è dunque in realtà una tragedia di Tebe, città tragica per eccellenza; una tragedia centrata sul tema, tutto tebano, della sciagura che colpisce la famiglia regnante e dell'impossibilità di assicurare la successione e la trasmissione del potere. La volontà di Ovidio di mettere Tebe al centro della vicenda è evidente dallo spostamento di scena dalla Lidia, la patria di Niobe, alla città tebana per poi tornare alla fine in Asia Minore, dov'è ambientata la storia successiva di Latona.

Niobe paga la sua colpa di ὕβρις, l'arrogante pretesa di assimilarsi agli dèi (in cui si è visto il residuo di un'antica concezione di lei come dea, apparentemente attestata anche in Sofocle, *Ant.* 834), e in particolare di vedersi riconosciuta come superiore a Latona. Il suo

folle orgoglio si fonda su una multiforme potenza terrena che ne fa un paradigma di «felicità», e le dà l'illusoria certezza di sottrarsi ai limiti della condizione umana e ai rovesci della fortuna: è proprio questo principio fondante della saggezza greca che viene riaffermato dagli dèi, annientando di colpo tutta la sua prole e le ragioni del suo orgoglio. L'antico problema teologico (posto già dal noto paradosso di Senofane, fr. 15) della rappresentazione antropomorfica degli dèi, che le Pieridi portano al limite estremo attribuendo loro una forma animale (cfr. V 321-31), viene qui illustrato nella direzione opposta, e non meno fatale. Teriomorfizzazione degli dèi e divinizzazione degli umani sono esiti perversi del mancato rispetto del limite che fissa un confine invalicabile (rispettivamente verso il basso e verso l'alto) e una precisa gerarchia fra le distinte categorie del mondo divino, di quello umano e di quello animale. Il confronto-scontro tra umano e divino, un tema cruciale nel poema di Ovidio, e particolarmente in questa sezione, tocca con Niobe forse il suo punto più problematico, soprattutto perché la punizione della sua colpa passa attraverso la strage di tanti giovani innocenti. Non è un caso che alcuni di loro vengano rappresentati nell'atto di esser colpiti dalle frecce degli dèi mentre assolvono ai doveri della *pietas* religiosa, e cadano anzi proprio *a causa* di essa. Ovidio tematizza in questo modo un inquietante problema teologico intrinseco a questo mito, che aveva già suscitato l'allarme di Platone (*Resp.* II 380a; Geominy 1992, p. 925; Fabre-Serris 1995, p. 76; C. Kerényi, *Miti e misteri*, Torino 1950, p. 265 sgg.), cioè che il dio possa fare del male, colpendo uomini innocenti e indifesi. Notevole in questo senso la lettura del mito, visibilmente costruita su Ovidio, da parte di Ausonio, *Epigrammata* 58, in partic. vv. 7-10 *sed dolor obstructis quamquam uitalibus haeret / perpetuasque rigat fonte pio lacrimas. / pro facinus! tantaene animis caelestibus irae? / durat adhuc luctus matris, imago perit* (con la citazione di un verso di Virgilio, *Aen.* I 11, notoriamente cruciale nel dibattito). Questo tema aveva trovato la sua rappresentazione anche nel famoso trono di Zeus (opera di Fidia) a Olimpia, dove, fra gli altri ornamenti, c'era un fregio che rappresentava i Niobidi nell'atto di esser abbattuti dalle frecce divine (Pausania, V 11, 2, con Maddoli – Saladino 1995). La presenza di questo episodio mitico in un'opera che doveva celebrare la grandezza e la giustizia del padre degli dèi rimane un nodo del dibattito teologico, e un terribile monito sulla fragilità della condizione umana davanti alla divinità. Il mito si prestava così a essere letto come una spettacolare, e all'occorrenza minacciosa, dimostrazione di forza del potere divino, e in questa chiave deve essere stato utilizzato anche in alcuni episodi della sua vasta fortuna figurativa (cfr. Schmidt 1992 e Geominy 1992). A Roma, p. es., sappiamo che il mito era rappre-

sentato su una delle due porte del tempio di Apollo sul Palatino (Properzio, II 31, 14), dedicato nel 28 a.C., e un prestigioso gruppo dei Niobidi morenti attribuito, secondo Plinio (*Nat. Hist.* XXXVI 28, con Corso 1988), a Scopa o a Prassitele era presente nel tempio di Apollo Sosiano, restaurato in età augustea (da esso si suppone derivi la celebrata copia romana oggi agli Uffizi: cfr. Geominy 1992, pp. 926-7). Per una lettura del mito nel quadro della politica augustea cfr. Schmitzer 1990, pp. 244-9, che insiste su un'assimilazione di Niobe a Cleopatra, l'antonomastica, arrogante *regina* della propaganda di Augusto (pp. 245-6, con bibliografia precedente). Ma a me sembra che l'orgogliosa, temeraria affermazione della propria *felicitas* da parte di Niobe (cfr. *sum felix ... felixque manebo*, v. 193) non potesse non richiamare al lettore romano un famoso precedente storico, cioè l'analoga rivendicazione (tanto da farne un titolo ufficiale, nell'82 a.C.) da parte di Silla, il quale fu «l'unico uomo che finora si sia fregiato dell'appellativo Felice» (Plinio, *Nat. Hist.* VII 137; trad. G. Ranucci). La temerarietà dell'atto di Silla, il cui potere tirannico ne fece il bersaglio dell'odio generale (Seneca, *Dial.* III 20, 4), fu oggetto della riflessione del pensiero moralistico che in quel gesto identificò una sfida che gli dèi e il destino volsero nel suo contrario (Seneca, *Dial.* VI 12, 6; Velleio, II 27, 5), facendo così della sua vicenda storica una dimostrazione di *infelicitas* (Plinio, *ibid. o praua interpretatio et futuro tempore infelix!*), proprio come Niobe, *felicissima matrum*, doveva diventare il paradigma della *mater dolorosa*. Più in generale, il tema dell'aspirazione alla divinità da parte del sovrano, e degli incerti confini del suo potere, poteva sollecitare nel lettore qualche associazione con gli sviluppi del tardo principato augusteo.

Sull'episodio, dopo il classico K.B. Stark, *Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung*, Leipzig 1863, cfr. in partic. Lesky 1936; Voit 1957; Frécaut 1980; Feldherr 2004-05. Sul rapporto col teatro attico ved. la rassegna di M. Ciappi, «La letteratura tragica nelle *Metamorfosi* di Ovidio: l'esempio di Niobe», in L. Battezzato (ed.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Amsterdam 2003, pp. 149-66.

146-7. *Lydia ... orbem*: il distico funge da raccordo fra la storia di Aracne e quella di Niobe, nata anche lei in Lidia e poi trasferitasi a Tebe in seguito al matrimonio con il re Anfione. I *rumores* e le prese di posizione dell'opinione pubblica, a seguito di vicende clamorose, sono un meccanismo frequente per lo sviluppo della narrazione: il tenore dei commenti qui non è specificato, ma *fremere* indica spesso il «mormorare», o «rumoreggiare» (su questo verbo di suono cfr. A. Traina, in *EV* II, pp. 590-1), cioè un atteggiamento di critica più o

meno aspra (cfr., p. es., IX 419-21 *uario superi sermone fremebant / et... / murmur erat*; XV 606; *OLD*, *s. u.* 2c) fino alla sedizione vera e propria. *Lydia ... Phrygiae*: all'interno dell'Anatolia la Lidia è ben distinta dalla Frigia (cfr. Bömer), di cui qui sembra considerata parte, ma la connessione di Niobe con quest'ultima è frequente (cfr. anche vv. 166 e 177, ma già, p. es., Sofocle, *Ant.* 824 e Callimaco, *Apoll.* 23) e qui, forse anche per le antonomastiche connotazioni di opulenza asiatica della regione, non a caso associata comunemente con Troia.

148. *Niobe ... illam*: oltre alla provenienza dalla stessa regione, Ovidio attribuisce alle due donne una diretta conoscenza personale (probabilmente una sua invenzione), e quindi l'esemplare vicenda di Aracne avrebbe dovuto costituire un monito ancora più eloquente per Niobe (l'associazione delle due donne come vittime, insieme a Marsia e Salmoneo, dell'ira divina è in Luciano, *Podagra* 316-9). Un legame diretto di Niobe con Aracne, e dunque con la storia di Perseo (la cui impresa è cronologicamente separata dalle vicende delle due donne lidie solo dalla durata della visita di Minerva sull'Elicona), è stato escogitato probabilmente per far risaltare la contemporaneità, nella cronologia mitica, di Niobe (sorella di Pelope) e Perseo: cfr. Cole 2008, p. 82.

149. *Sipylum*: è la grande montagna della Lidia (cfr. la nota a 146-312), la «roccia piangente» con cui, nella metamorfosi, Niobe si identificherà (diventando un *flebile saxum*, Seneca, *Agam.* 377 = *Herc. Oet.* 185). Nei suoi pressi sarebbe sorta una «famosissima città», poi scomparsa, capitale della Meonia, chiamata *Tantalis* (Plinio, *Nat. Hist.* II 205; V 117).

150. *popularis*: Aracne è definita così in quanto conterranea di Niobe, anche lei originaria della Lidia (con lo stesso significato anche a XII 191 e IX 20), ma certamente il lettore romano lo percepiva anche in senso ideologico-politico, in quanto rappresentante di una posizione «anti-aristocratica» (su questo valore cfr. Hellegouarc'h 1972, pp. 518-25).

151. *cedere ... minoribus*: che i mortali debbano riconoscere la superiorità degli dèi e comportarsi di conseguenza è un elementare principio di *pietas* religiosa (cfr. Orazio, *Carm.* III 6, 5 *dis te minorem quod geris, imperas*, con Nisbet – Rudd 2004), fondato anche su oggettivi rapporti di forza (cfr. p. es., dal punto di vista divino, *Met.* IX 16 *turpe deum mortali cedere*), al quale Aracne si era però ribellata (VI 6 *sibi ... non cedere* e 32 *cede deae*). Così come la necessaria corrispondenza fra lo *status*, o condizione sociale, e il linguaggio è un presupposto scontato nei rapporti gerarchici (cfr. v. 368 *uerba minora dea*; per *magna loqui* cfr. I 751-2 *magna loquentem / nec sibi ceden-*

tem; IX 31-2 *puduit modo magna locutum / cedere*). Ma nell'idea delle «parole grandi» è implicito qui anche un riferimento metaletterario all'imminente esito tragico della vicenda di Niobe: cfr. Bessone 1997 a *Her.* 12, 184 *nunc animis audi uerba minora meis*.

152-5. *multa ... progenies*: vengono qui sommariamente indicate, dal punto di vista del narratore esterno, le ragioni su cui si fonda l'orgoglio di Niobe (così qui va inteso *animi*: *OLD*, *s. u.* 12b), che le elencherà poi personalmente a v. 170 sgg., e che includono qualità o risorse del marito Anfione (di cui sono sottolineate le capacità artistiche, su cui cfr. la nota a 178-9, che lo allineano così ai tanti artisti puniti dagli dèi, a cominciare da Aracne) come e soprattutto la tangibile potenza del loro regno, coronata dal numero dei figli. Cfr. a IV 420-1 l'analogo atteggiamento di Ino, *natis thalamoque Athamantis habentem / sublimes animos et alumno numine*, che la condanna alla furia punitiva di Giunone.

155. *felicissima matrum*: il narratore onnisciente, come a III 131 sgg. per l'altrettanto «felice» famiglia di Cadmo (Anderson 1972, *ad loc.*), nella quale peraltro Niobe è entrata sposando Anfione, anticipa indirettamente l'esito tragico della vicenda del personaggio, che anziché diventare, come avrebbe potuto, l'emblema della «madre felice» diventerà il paradigma della *mater dolorosa*. La causa è nel suo eccesso di orgoglio, nel suo «sembrare a sé stessa» felice (*sibi uisa*), anziché limitarsi ad apparire tale agli altri (*dicta*); cfr. la stessa anticipazione sul destino di Narciso a III 346-8, dove la causa della sua rovina è un'analoga, distorta «coscienza di sé» (*si se non nouerit*). È inevitabile cogliere un nesso tra Niobe, madre felice in quanto feconda (*felix*), e Cerere, la madre e *dea fertilis* (V 642) che tanto spazio ha avuto nel libro precedente.

157. *Tiresia ... Manto*: come Tiresia di fronte al futuro di Narciso, e soprattutto a quello di Penteo, esorta al culto di Bacco (III 517-25; la menzione esplicita della sua paternità è dunque una didascalia narrativa), anche sua figlia Manto, così legata al mantovano Virgilio (*Aen.* X 199-200) e al suo fatalismo augusteo, è *uenturi praescia*, e ammonisce le donne tebane ad adottare una condotta pia e rispettosa verso Latona e i suoi figli (il solenne conio *Latonigenae* anticipa la centralità di Apollo e Diana nell'economia della vicenda: lo riprenderà solo Seneca, *Agam.* 319 sgg. *quam fatorum praescia Manto, / sata Tiresia, / Latonigenas monuit sacris / celebrare deos*). Con il loro comportamento contrasterà però quello temerariamente orgoglioso di Niobe, secondo uno schema già visto, p. es., nell'ostinato rifiuto delle Minieidi di ascoltare i moniti del sacerdote di Bacco riconoscendo il culto del dio (IV 4 sgg.).

164. *tura ... flammis*: l'espressione, che elenca le diverse azioni del

rito, indica la piena osservanza dei consigli della profetessa Manto: così a IX 159 *tura dabat primis et uerba precantia flammis*, come anche a III 733 *turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras* e a IV 9-11.

165-203. L'autocelebrazione di Niobe, che innalza a sé stessa un inno come quelli che spettano agli dèi, si realizza attraverso una serie di *topoi* encomiastici che esaltano i molti motivi dell'eccellenza più-che-umana della regina (cfr. Fuhrer 1999 e Syed 2004). Un tema che presenta analogie con la celebrazione dei sovrani ellenistici (per un preciso riscontro cfr. la nota a 170), e che esplora gli incerti, rischiosi confini tra la condizione umana e quella divina.

165. *ecce uenit*: questo modulo «drammatico» (su *ecce* cfr. Servio Danielino, *ad Aen.* II 57 *haec particula prope rem gestam ante oculos lectoris inducit*; S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, p. 288) segna il trionfale ingresso in scena di Niobe, la protagonista della tragedia che si profila (come a v. 451 quello di Filomela e a II 635 quello di Ociroe, ma anche quello di Corinna nella poesia di Ovidio in *Am.* I 5, 9 sgg. *ecce, Corinna uenit, tunica uelata recincta*). La sua prima occorrenza sembra risalire a un passo di Varrone Atacino (fr. 123 Hollis) che introduce la figura di Nauplio nel catalogo degli Argonauti: *ecce uenit Danai multis celebrata propago*, cui segue la sua illustre genealogia (vv. 2-4). La teatrale immagine della primadonna ovidiana sarà ripresa da Stazio, *Theb.* IV 575-6 *ecce autem magna subit inuidiosa caterua / Tantalis*.

167. *ira sinit*: la limitazione allude obliquamente al dibattito della tradizione etico-filosofica sugli effetti deteriori dell'ira e sulla necessità di controllarla, che Ovidio aveva già richiamato, spostandolo sulle dannose conseguenze estetiche per le donne, in *Ars* III 502-8 (cfr. Gibson 2003), in partic. vv. 507-8 *uos quoque si media speculum spectetis in ira, / cognoscat faciem uix satis ulla suam*.

169. *oculos ... superbos*: oltre all'ira, l'altro difetto «sociale» che Ovidio, nel passo citato dell'*Ars*, indicava come sgradevole agli occhi di un potenziale amante, è l'arroganza: III 509-11 *nec minus in uultu damnosa superbia uestro: / comibus est oculis alliciendus amor. / odimus inmodicos (experto credite) fastus*. Sul tema della superbia cfr. anche la nota a 184-92. Notevole il parallelo con la descrizione di Iole, la prigioniera-vincitrice, in *Her.* 9, 127-9 *ingreditur late lato spectabilis auro, / ... / dat uultum populo sublimis*, con Casali 1995.

170. *quis furor*: l'infiammato *incipit* di Niobe è lo stesso di Penteo, <
un altro nemico degli dèi fatalmente avviato all'autodistruzione: *quis furor, anguigenae, proles Mauortia, uestras / attonuit mentes?* (III 531-2). Come nota Barchiesi 2007, pp. 215-6 nota a III 531, l'espressione

«ha una tradizione specifica in appelli romani contro la discordia civile», ed è proprio il significato di «guerra civile» che *furor* acquista nel linguaggio poetico tardo-repubblicano e augusteo. Al di là dell'ironia drammatica, che qui come lì spinge il protagonista ad attribuire agli altri la follia di un comportamento che si rivelerà fatale per lui, c'è effettivamente un conflitto interno alla collettività tra un sovrano empio e i suoi sudditi che adottano un comportamento pio e timorato verso Latona. *auditos* ... *uisis*: è implicito qui un importante motivo encomiastico, che celebra la supremazia del «dio in terra» (*deus praesens*) su quello celeste in quanto il primo è visibile fisicamente (sulla topica superiorità degli occhi rispetto alle orecchie cfr. Brink 1971 a Orazio, *Ars* 180-1): attestato già nel panegirico di Ermocle a Demetrio Poliorcete (fr. 1, 15 sgg. Powell, in partic. v. 18 «te invece ti vediamo presente»), poi cfr. almeno Orazio, *Carm.* IV 5, 1-3 *caelo Tonantem credidimus Iouem / regnare, praesens diuus habebitur / Augustus* (con Nisbet – Rudd 2004); Ovidio, *Trist.* IV 4, 20 *quorum hic aspicitur, creditur ille deus*; ecc.; ved. Galasso 1995, p. 345 con bibliografia.

172-3. *Tantalus* ... *mensas*: anche l'elogio di un'origine illustre (εὐγένεια) è topico della retorica panegiristica («è infatti verosimile che da genitori buoni nascano figli buoni», Aristotele, *Rhet.* I 9, 1367b 30; *Rhetorica ad Alexandrum* 35, 5 sgg., 1440b 24 sgg. «dopo il proemio collochiamo subito la genealogia»; Menandro retore, II 370, 11 sgg.); nell'ansia di accampare argomenti sulla propria affinità con la sfera del divino, Niobe rivendica a suo padre Tantalo il privilegio di essersi seduto alla mensa degli dèi. Naturalmente il richiamo è ellittico e tendenzioso, perché la donna tace la colpa di cui Tantalo si era macchiato in quell'occasione, e che gli valse la punizione cui viene eternamente condannato negli inferi (del cui paesaggio, fin dall'*Odissea*, rappresenta una figura fissa: cfr. anche IV 458; ironico l'uso del verbo *tangere*, che traccia gli estremi del destino di Tantalo: dal «toccare» le mense divine alla pena che gli nega di «toccare» il cibo che gli sfugge). Figlio di Giove (più oscura l'identità della madre, Plutò: cfr. Gantz 1993, p. 536), e ammesso alla mensa divina, ne aveva rubato nettare e ambrosia per i propri amici (così la versione attestata in Pindaro, *Ol.* 1, 60 sgg.); mentre secondo altri per sfidare l'onniscienza degli dèi aveva imbandito loro di nascosto le carni di suo figlio Pelope (cfr. Servio, *ad Aen.* VI 603; diverse le colpe attribuitegli da altre fonti: Murgatroyd 1980 a Tibullo, I 3, 77-8; Gantz 1993, p. 531 sgg.; ved. anche la nota a 213); sulla vicenda cfr. vv. 401-11.

174-5. *Atlas* ... *axem*: anche il richiamo alla discendenza da Atlante, che Niobe ha come nonno in quanto nata da sua figlia Dione, una delle Pleiadi, suona involontariamente ironico, perché l'incarico di

fare da «sostegno» del mondo gli era stato imposto come punizione da Giove (cfr. Rosati 2007, p. 329 nota a IV 621-62); inoltre, come già noto ai lettori del poema, essendosi rivelato ostile e inospitale nei confronti di Perseo, non possiede certo le credenziali migliori (secondo Galasso 2000, p. 1026 con la sua pietrificazione prefigura anzi il destino della nipote). *Maximus Atlas* è clausola virgiliana (*Aen.* I 741; IV 481; VIII 136), ma il senso dell'epiteto sembra sfumare da un valore fisico, riferito alla statura gigantesca del personaggio, verso un significato «morale», relativo alla dimensione eroica di Atlante che Niobe vuole esaltare; qui è evidente un'eco più precisa da *Aen.* IV 481-2 *ubi maximus Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum* (= VI 796-7, con *caelifer* in luogo di *maximus*), su cui cfr. P. Hardie, *Atlas and Axis*, «CQ» XXXIII 1983, pp. 220-8.

176. *Iuppiter* ... *illo*: Giove (che nell'ordine viene comunque, significativamente, posposto ad Atlante) è nonno di Niobe in quanto padre di Tantalo; ma è anche suo suocero perché padre di Anfione, nato dall'unione del dio con la principessa tebana Antiope (cfr. la nota a 111).

177-9. *me* ... *me* ... *mei* ... *me*: la tipica sequenza anaforica (dal consueto *Du-Stil* convertita qui alla prima persona) dello stile innologico, già percepibile ai vv. 172-4 (*meum* ... *mihi* ... *mea*), segnala che Niobe sta celebrando la propria aretalogia: attribuisce cioè a sé stessa, appunto in forma di inno, quegli onori divini che rifiuta a Latona; cfr. Fuhrer 1999. Sull'uso del genere innico come strumento per esplorare nel poema i confini tra umano e divino offre buoni spunti Syed 2004.

177-8. *metuunt* ... *domina*: il timore dei sudditi è simbolo tradizionale del potere tirannico (ribadito da *sub domina*), depositato nel celeberrimo motto dell'Atreo di Accio *oderint, dum metuant*, che come mostrano soprattutto Cicerone (*Phil.* 1, 34) e Seneca (*Clem.* I 12, 4; II 2, 2, con E. Malaspina, *L. Annaei Senecae De Clementia libri duo*, Alessandria 2001, *ad locc.*) era centrale nel dibattito antico sulla *clementia* (cfr. anche Tosi 1991, p. 475 che segnala altre massime di Ennio e Laberio critiche sull'uso della paura come strumento di comando). Notevole il parallelo con l'odio generalizzato nei confronti di *Sulla Felix*, su cui ved. Plinio, *Nat. Hist.* VII 137 *cum Sullam nemo non oderit.* *Phrygiae* ... *Cadmi*: la Frigia (cfr. la nota a 146-7), simbolo di opulenza asiatica, e Tebe, simbolo del potere regale (un effetto potenziato dall'immagine per cui la *regia Cadmi* ha Niobe come *domina*), sono i due termini, non solo geografici, entro cui si inscrive la fortuna di Niobe. Ma la clausola *regia Cadmi*, che suona come inconsapevole citazione da IV 470 (cioè dalle parole con cui Giunone ordina alle Furie infernali la rovina di Tebe), può risultare tragicamente ironica per il destino di Niobe.

178-9. *fidibus ... moenia*: si allude al notissimo mito della costruzione delle mura di Tebe, le cui pietre si sarebbero cumulate l'una sull'altra grazie al miracoloso potere del suono della lira di Anfione (mentre Zeto doveva far uso della forza fisica, di cui era quasi l'emblema, in opposizione al fratello-artista): cfr. p. es. Orazio, *Carm.* III 11, 2 *mouit Amphion lapides canendo* e *Ars* 394-5 *dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis, / saxa mouere sono testudinis* (Anfione ha un ruolo importante nell'*Antiope* di Euripide, ripresa a Roma dall'omonima tragedia di Pacuvio).

181. *spectantur*: l'opulenza di Niobe e del suo potere assoluto ha una forte componente spettacolare (funzionale anche a quel «primato degli occhi» affermato al v. 170, cfr. la nota relativa), così come il suo stesso aspetto (v. 166 *uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro*, che forse allude a un giudizio sferzante di Niobe sull'abbigliamento viceversa tutt'altro che femminile di Diana riferito da Igino, *Fab.* 9, 2). La regalità di Niobe è sottolineata anche dal largo corteggio (v. 165 *comitum ... celeberrima turba*), che la assimila a una dea (l'egizia Iside, I 747 *dea linigera colitur celeberrima turba*). Il «guardarsi attorno» (cfr. anche v. 169 *oculos circumtulit alta superbos*, nonché lo sguardo di Venere a V 363-4) senza incontrare limiti, o confini, al proprio primato sembra il gesto tipico di un potere assoluto, «imperiale», come quello che Niobe si attribuisce e vuole veder riconosciuto.

182. *digna dea*: di una dea Niobe ha anche la bellezza (descritta ai vv. 167-8), che è un tratto caratteristico dell'eccellenza e costituisce anche un *topos* encomiastico: cfr. p. es. (in relazione a Livia) *Pont.* III 1, 117-8 *quae Veneris formam, mores Iunonis habendo / sola est caelesti digna reperta toro* (con Rosati 1996 a *Her.* 18, 67-8). Il riferimento alla divinità come paradigma di una perfezione insuperabile è ovviamente topico, soprattutto negli encomi, ma qui funge da specifico segnale della temeraria auto-divinizzazione di Niobe.

184-92. Come conclusione «logica» del suo ragionamento (*quaerite nunc* è, come *adice*, vivace movenza retorico-argomentativa, come di fronte a un consesso di giudici, o un uditorio di tribunale: cfr. p. es. Quintiliano, *Decl.* 322, 9; Seneca retore, *Controuersiae* I 7, 2) Niobe sostiene la fondatezza della propria supremazia su Latona (il provocatorio *audete* suona perciò come una sfida, dopo una dimostrazione così schiacciante da non lasciare dubbi; in Omero, *Il.* XXIV 607, invece, Niobe era solo colpevole di essersi vantata «uguale a Latona»). Proprio questo contesto di linguaggio oratorio-giuridico (con quel tanto di «prosaisches» che motiva il rifiuto di Bömer) sembra giocare viceversa a favore della lezione *causam*, appunto il diritto di Niobe (come quello di Fineo a V 220, cfr. la nota relativa; *OLD*, *s. u.* 4), ri-

spetto a cui *laudem* (accolta, seppur dubitativamente, anche da Tarrant 2004) sembra una banalizzazione indotta dall'idea di encomio (*laus*) che Niobe si sta di fatto tributando. Sarà proprio quella *superbia*, soggettivamente giustificata come legittimo orgoglio, l'oggettiva colpa di arroganza (aggravata dalla nozione di regalità che comunemente vi si associa: Hellegouarc'h 1972, pp. 439-41) a decretare la rovina di Niobe (come già del padre Tantalo: cfr. la nota a 213).

185. *nescioquo* ... *Coeo*: l'indefinito spregiativo insiste sulla oscura genealogia di Latona, figlia di Ceo, un Titano (nato da Urano e Gea) conosciuto già da Esiodo (*Theog.* 134 e 404), ma certamente di notorietà, anche letteraria, limitata. Paradossalmente, Niobe addebita a Latona (detta *Titania* anche a v. 346) la discendenza da quel Ceo che, essendo un Titano, rientra in una categoria ostile agli dèi olimpici, e in quanto «ribelle» oggettivamente affine piuttosto alla stessa Niobe.

188-9. *caelo* ... *mundi*: a causa della consueta persecuzione di Giunone contro le rivali nell'amore di Giove (ma che gli «unici» due figli di Latona siano frutto dell'unione con Giove è ovviamente taciuto da Niobe), il mito racconta che Latona, prima di trovare ospitalità a Delo, si era vista negare ovunque un asilo per il parto (cfr. anche v. 332 sgg.): è quindi un'«esule dal mondo» (riassunto nella topica triade cielo-terra-mare, come a VIII 185-6; cfr. Bömer a I 5), e dunque l'emblema dell'esclusione sociale assoluta.

190-1. *erras* ... *locum*: il sarcasmo di Niobe sull'«instabilità» di Delo (che alla fine accoglie l'altrettanto instabile dea) deriva dalla sua orgogliosa certezza della propria stabilità sociale (per *locus* in quest'accezione cfr. v. 7, a proposito di Aracne), fondata sulla straordinaria *copia* (v. 194), l'abbondanza di beni e di figli.

192. *uteri* ... *nostri*: una metonimia che identifica il luogo fisico della potenza generativa di Niobe, facendone il simbolo del suo potere.

193-203. *sum* ... *numen*: il carattere oratorio del discorso di Niobe si conferma in molti dettagli formali, come l'apostrofe agli uditori (*fingite*), il gioco delle ripetizioni (*felix* ... *felixque*) e delle interrogative retoriche (*quis enim neget hoc?* ... *hoc quoque quis dubitet?*), l'enfasi dell'iperbole (*populo*), il sarcasmo del paradosso (*duorum* ... *turbam*), o la rima degli omeoteleuti *natorum* ... *meorum* ... *duorum*. La notazione finale del narratore sul comportamento dei Tebani, costretti a rispettare un comando empio, rileva la condizione dei sudditi di un potere tirannico, che non hanno altra libertà (*quodque licet*) se non quella interiore.

193. *sum felix*: la temeraria arroganza di Niobe contravviene a una delle massime più classiche della saggezza greca sull'imprevedibilità del futuro e la precarietà della condizione umana, enunciata dall'auto-

rità del narratore esterno proprio in relazione all'apparente felicità del tebano Cadmo: *dici ... beatus / ante obitum nemo supremaque funera debet*, III 136-7. Sull'imprudenza del valutare la *felicitas* umana, su cui solo il giorno della morte può dire l'ultima parola, è notevole Plinio, *Nat. Hist.* VII 130-2 (*felicitas cui praecipua fuerit homini, non est humani iudicii ... alius de alio iudicat dies et tantum supremus de omnibus*), il quale, per esemplificare il concetto, ricorrerà proprio a Silla (ved. la nota a 146-312), la cui vicenda dimostra l'illusoria fragilità dei beni e del potere terreno (su questo *topos* moralistico cfr. Seneca retore, *Suasoriae* 2, 3 *numquam solido stetit superba felicitas*, ma esso ha molto spazio anche nella poesia ovidiana dell'esilio, p. es. *Pont.* IV 3).

195-6. *maior ... relinquet*: un'altra affermazione che doveva contravvenire a un luogo comune del discorso moralistico, come mostra anche Seneca, *Dial.* VII 26, 2 *uos opes, tamquam periculum omne transcenderint maioresque sint uobis quam quibus consumendis satis uirium habeat fortuna, obstupefaciunt.*

200. *orba*: la parola-chiave del destino di Niobe (v. 301 *orba resedit*), contrapposta con spavaldo sarcasmo al paronomastico *turba*, la misera «folla» dei due figli di Latona a fronte del vero popolo dei suoi figli (v. 198 *populo natorum ... meorum*), chiude in *climax* la sfida che la donna si ostina a lanciare a Latona, la quale si appellerà proprio a quell'offesa (vv. 212-3 *me, quod in ipsam reccidat, orbam / dixit*); e l'idea della vicinanza (*quantum distat?*) a diventare *orba* suona come un presagio tragicamente ironico sul prossimo futuro di Niobe. La posizione finale di *orba* è decisiva a favore della collocazione del verso numerato come 200 (ma tramandato dalla quasi totalità dei codici dopo 203, cioè non come discorso di Niobe) nella sua sede attuale; tale collocazione, già congetturata da Gronovius e Heinsius, è stata confermata poi anche dalla tradizione manoscritta (cfr. Bömer e Tarrant). Su questa problematica sezione cfr. anche Luck 2005a, pp. 183-5.

201. *infectis*: anche il testo del v. 201 è disturbato da un serio guasto nella tradizione: si adotta qui con Tarrant la soluzione di Korn, che corregge in *infectis* il problematico *ite satis* iniziale, anticipando il nesso che verrà ripetuto al verso seguente (*sacra infecta*, in parallelo con *ponite ... deponunt*). Questa struttura sembra rientrare in quel procedimento che affida alla ripetizione l'idea della puntuale esecuzione di un ordine (qui di interrompere i riti sacri e deporre l'alloro di Apollo, cioè rovesciare l'invito fatto da Manto ai vv. 159-61) da parte di chi lo riceve: come p. es. Aristeo, che *praecepta facessit*, v. 548, in Virgilio, *Geor.* IV 538-53 (con Biotti 1994, p. 412).

204-17. Da Tebe la scena si sposta sulla vetta del Cinto, il monte di Delo sacro ad Apollo e Diana, creando così anche un'opposizione

spaziale tra la sede (simbolicamente «alta») degli dèi figli di Latona e lo spazio «basso» (v. 218 *planus ... lateque patens ... campus*) su cui questi ultimi planeranno in volo (v. 216) per colpire i figli di Niobe. Lì Latona rivolge la sua richiesta di aiuto ai figli, il cui intervento è immediato: Apollo stermina tutti i Niobidi maschi, così come più tardi Diana farà con le femmine (una «divisione dei compiti» risalente a Omero, e generalmente accolta dalla tradizione). Il patetico appello di Latona ai figli per ottenere soddisfazione alla propria divinità offesa (vv. 206-13) è abilmente costruito sul piano retorico. La dea, che identifica le proprie ragioni di orgoglio con l'essere madre dei due figli cui si sta rivolgendo, e riconosce il doveroso primato (*cessura*, con cui contrasta *cedere* di v. 151) di Giunone, accentua l'atteggiamento blasfemo di Niobe (cui si addebita la colpa di aver dubitato della stessa natura divina di Latona, mentre Niobe ha sostenuto la priorità dei propri diritti a tale riconoscimento) e prospetta il rischio estremo di un'esclusione perpetua dagli onori del culto (di cui si fa icona il forte iperbato *cultis ... aris*; mentre il solenne *perque omnia saecula* avrà un parallelo nella σφραγίς del poema, a XV 878, associando così la fama di Ovidio a un culto religioso). Per scongiurare tale rischio i figli di Latona decidono di intervenire immediatamente.

206. *en ego*: il nesso è molto amato da Ovidio (raccolta di materiale, ma indifferenziato, in Bömer; ved. anche Galasso 1995 a *Pont.* II 3, 25). La carica enfatica dell'interiezione, potenziata dal pronome di prima persona, ne fa qui una formula di *indignatio* (di cui l'emistichio iniziale *indignata dea est*, che tornerà a XIV 40, è una sorta di didascalia), in cui un personaggio di rango superiore recrimina contro il presunto misconoscimento del proprio prestigio (così anche Circe a XIV 33, che si offre vanamente all'amore di Glauco: *en ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis*; cfr. anche *Her.* 6, 114 *en ego, Minoo nata Thoante*); poi p. es. Valerio Flacco, III 514-5 (Giunone) *en ego nunc regum soror, et mihi gentis / ullus honos?*; Silio Italico, XI 85 *en ego progenies eius, qui sede Tonantis.* *animosa*: ai molti motivi di orgoglio di Niobe (*animos*, v. 152) Latona contrappone quello che le deriva unicamente dall'esser madre di quei due figli di cui chiede ora l'intervento.

211. *Tantalis*: il patronimico (già greco, e presente negli epigrammisti del II-I sec. a.C.), che più spesso denota rispetto, è qui segno di freddo disprezzo (lo stesso epiteto *dirus* associa la donna a Pireneo, V 274, Tereo, VI 533, e altre figure «estreme»), e rovescia in marchio negativo quella discendenza da Tantalo che Niobe aveva vantato fra le proprie credenziali (cfr. vv. 172-3).

212-3. *orbam dixit*: anche qui Latona ricorre a un *color* retorico,

forzando la verità dei fatti (cfr. v. 200, con la nota relativa); la formula deprecatoria (cfr. *OLD*, *s. u.* «recidere» 2), più che a esorcizzare un timore infondato fra immortali, serve piuttosto, sotto la veste di innocente dichiarazione di amore materno, a insinuare obliquamente nei figli l'idea della forma della vendetta.

213. *linguam ... paternam*: vari cenni delle fonti mitografiche alludono a una colpa, difficile da definire più precisamente, di cui Tantalo si macchia attraverso la lingua (per Apollodoro, *Epitoma* 2, 1 avrebbe rivelato i misteri degli dèi, oltre a dare l'ambrosia ai suoi compagni, mentre secondo Igino, *Fab.* 82, 1 avrebbe divulgato i consigli che Giove gli confidava); di *superbiloquentia*, accompagnata a delitti e sfrenatezza d'animo, parla un verso adespoto di tragedia riportato da Cicerone, *Tusc.* IV 35, di «loquacità» Luciano, *de saltatione* 54, 3 e *de sacrificiis* 9. In ogni caso dunque egli sconta una colpa di «lingua», che lo accomuna a sua figlia Niobe (cfr. Orazio, *Carm.* IV 6, 1-2 *proles Niobaea magnae / uindicem linguae*; Stazio, *Theb.* III 192 *magniloquos ... flatus*), così come la pretesa «prometeica» di annullare la distanza che separa dagli dèi gli umani, tentando di estendere a questi l'immortalità.

215-7. *desine ... arcem*: il discorso di Latona, che vorrebbe concludere la requisitoria contro Niobe con una perorazione, è interrotto dai suoi figli: lamentando un'offesa e un rischio che per di più li coinvolge così direttamente, la richiesta di riparazione e vendetta è implicita nei suoi *relata* (peraltro, abbiamo visto, abilmente orientati), e ogni preghiera superflua. La loro risposta concorde è iconicamente riprodotta nella denominazione, e collocazione nei due versi contigui, di coppia gemellare *Phoebus ... Phoebe*. Analoga la risposta di Tisifone alla richiesta di Giunone a IV 476-7 *non longis opus est ambagibus ... facta puta, quaecumque iubes*.

218-23. *Planus ... habenas*: l'ἔκφρασις del grande spazio aperto, davanti alle mitiche mura di Tebe, in cui si esercitano alcuni dei figli di Niobe (*campus* come sede di esercizi atletici evoca il «campo di Marte», assimilandoli a giovani romani), crea lo scenario della prossima strage (che solitamente era collocata sul vicino monte Citerone, dove essi erano a caccia: così in Euforione, e cfr. anche Apollodoro, III 5, 6 [46]). Al tempo stesso serve a dare rilievo al legame dei giovani morituri con la casa regnante (perciò sono detti «figli di Anfione», e al passato della stirpe rinvia la definizione di *Cadmeida arcem*, v. 217) di una città potente e opulenta (come simbolicamente suggeriscono la porpora della gualdrappa e l'oro dei finimenti). Lo stesso verbo *moderantur*, dietro il suo ovvio valore proprio, evoca il frequente valore metaforico della «guida» di governo (cfr. anche v. 677; *OLD*, *s. u.* 2) cui quei giovani sono destinati; immagine evocata anche

dalla similitudine (v. 231 sgg.) del *rector*, «nocchiero», figura (e termine: *OLD*, *s. u.* 4) notoriamente molto comune per identificare un comandante nella sfera politica.

224-9. *Ismenus* ... *armo*: la strage ha una sua rigorosa simmetria: come Apollo provvede a sterminare i maschi e Diana le femmine, così l'ordine della caduta va dal più anziano al più giovane (lo stesso ordine è suggerito per le donne, tra le quali l'ultima a morire è la più piccola). Il primo a cadere è perciò Ismeno (omonimo al fiume della sua città: cfr. Barchiesi 2007, p. 241 nota a III 733), colpito mentre fa sfoggio della sua forza e destrezza nell'equitazione (di cui è prova l'abilità nel far volteggiare il cavallo in spazi ristretti: cfr. p. es. *Her.* 4, 79-80; Tibullo, I 4, 11 e III 7, 91-4). Il grido di morte anticipa la descrizione del colpo, che giunge senza che il morente possa identificarne l'autore (o il lettore ne sia informato: Bernbeck 1967, p. 69), e si lascia cader giù dal cavallo allentando la presa da quelle redini che simbolicamente indicavano il «controllo» (*moderantur*) e la forza vitale (da notare anche qui l'opposizione *conscendunt/defluit*).

230-8. *proximus* ... *foedat*: il secondo bersaglio (si discute se *proximus* vada inteso in senso spaziale, come fisicamente vicino al fratello maggiore, o secondo per età; è evidente però che aprendo l'esametro della sezione sulla seconda vittima viene percepito anche come didascalia narrativa nella serie delle uccisioni; cfr. v. 261 *ultimus*) si chiama Sipilo, omonimo al monte che domina l'altro «regno» della madre, la Lidia (cfr. v. 149). Anche lui non vede il nemico, ma avverte solo nell'aria il «suono della faretra», che lo induce a fuggire come un marinaio in vista della tempesta; nella fuga lo raggiunge una freccia che gli trapassa il collo (il verbo di stasi *haesit* rileva per contrasto l'inutilità della fuga), facendolo cadere a terra tra le zampe del cavallo al galoppo. Il suono della faretra, cioè delle frecce in essa contenute, è il segnale dell'epifania di Apollo (p. es. *Rem.* 705 *Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae*), spesso minacciosa, come già nella sua prima apparizione in preda all'ira all'inizio dell'*Iliade* (I 46; cfr. anche Virgilio, *Aen.* IV 149, con Pease 1935; IX 660; ecc.). Il terrore prodotto da questo suono «nel vuoto» dell'aria presuppone la diffusa credenza, già omerica, che attribuisce la morte improvvisa e senza cause apparenti alle frecce di Apollo e Diana: cfr., p. es., *Il.* VI 428; XXIV 758-9; *Od.* III 279-80; V 123-4; VII 64; XI 172-3; XV 410-1 (con A. Hoekstra, *Omero. Odissea, libri XIII-XIV*, Milano 1984). Sulla diffusa etimologia, attestata anche nel *Cratilo* di Platone, del nome di Apollo come «dio della morte» cfr. la nota di E. Fraenkel (*Aeschylus. Agamennon*, I-III, Oxford 1950) a Eschilo, *Ag.* 1081.

231. *praescius imbris*: nonostante il genitivo possa apparire *facilior* (rispetto a *imbres* dipendente da *fugit*, con *praescius* assoluto: così

Tarrant 2004), questo sembra l'uso privilegiato da Ovidio (anche v. 157; IX 418; XIII 162).

234. *frena tamen*: è molto attraente la lezione minoritaria *frena dabat*, già congetturata da Heinsius: anche se la si può sospettare derivata dal v. 231 (ma la geminazione potrebbe giustificarsi come ripresa del filo narrativo, dopo la pausa della lunga similitudine), è indubbiamente molto più efficace nel rendere, grazie al poliptoto a contatto in cesura tritemimera, l'effetto di sorpresa che coglie Sipilo nel mezzo della sua azione. La velocità dei *crura* (descrittiva, e banalizzante, la variante *colla*, anche per la topica associazione alle *iubae*: II 673-4; V 403; X 699; XIII 848; *Ars* I 630; ecc.) rende più rovinosa e cruenta la caduta.

239-47. *Phaedimus ... exhalarunt*: quella successiva è una morte «in coppia», che vede cadere simultaneamente Fedimo («splendente», un nome che è quasi una sfida a quel *Phoebus*, «luminoso», di cui egli sta per diventare vittima, come anticipato da *infelix*) e Tantalo (un nome ripreso dal nonno, e non propriamente benaugurante), impegnati nell'esercizio della lotta in palestra. La morte arriva anche qui senza preavviso, fulminea (notevole l'effetto prodotto dalla struttura sintattica del «*cum* inverso») e senza un agente visibile abbatte (*solo*, *iacentes*) le sue vittime.

241. *nitidae ... palaestrae*: su *nitida*, che nell'immagine dei corpi dei lottatori brillanti d'olio sembra richiamare qui l'idea di luce implicita in *Phaedimus*, cfr. Rosati 1996 a *Her.* 19, 11 *unctae ... palaestrae*.

243. *pectora pectoribus*: ripreso da Virgilio (*Aen.* XI 615, dove è riferito a uno scontro di cavalli), questo tipico «battle polyptoton» (Wills 1996, pp. 194-202) mima il groviglio dei corpi avvinghiati nella lotta. Il poliptoto icona del combattimento si trasforma così, come per mostrarne l'affinità, nell'analogo «amorous and fraternal polyptoton» (Wills 1996, pp. 202-4), che insistendo sull'unione dei corpi e la simultaneità delle loro reazioni (eccezionale la quadruplice ripetizione, combinata al poliptoto a contatto, di *simul*) descrive la *iuncta mors* dei due fratelli in termini tali da assimilarli quasi a due amanti (come suggerisce soprattutto l'immagine dell'ultimo respiro, cfr. VII 861).

247. *exhalarunt*: il ritmo del periodo, che rende lo sciogliersi progressivo della tensione dei due corpi avvinghiati nel combattimento, si conclude nel «rallentando» dell'esametro spondiaco, in rima con lo spondeo in cesura pentemimera, quasi a mimare la fatica dell'ultimo respiro. Il nesso *animam ... exhalarunt* (anche a VII 861; XI 43; XV 528) sembra voler esplicitare etimologicamente il virgiliano *Aen.* II 562 *uitam exhalantem* (l'anima come soffio: cfr. Servio, *ad loc.*).

248-53. *Alphenor ... auras*: in questa serie di «variazioni sulla morte», quella di Alfenore è introdotta da un verbo di vedere (*aspicit*) che ha però come oggetto implicito non l'autore dei colpi fatali, anco-

ra «nascosto» (*Delius*, menzionato per la prima volta al v. 250, suona perciò ironico: cfr. la nota a V 329), ma i fratelli che ne cadono vittime. Nel disperato tentativo di risollevarli (*adleuet*: continua l'insistenza sull'opposizione spaziale alto-basso), viene anche lui abbattuto (*cadit*), vittima della sua *pietas* per mano di un dio (l'implicito rilievo critico sulla «spietatezza» divina ricorda formulazioni analoghe come p. es. IV 551; è notevole anche che il raro *fatifer* abbia un precedente nel virgiliano *fatiferum ensem* di *Aen.* VIII 621, la spada con cui Enea ucciderà Turno alla fine del poema: Hardie 1994, p. 103). Apollo sembra avere la fredda disumanità che traspare da un noto frammento della *Niobe* di Sofocle (441a Radt); e non è forse un caso che questa morte sia rappresentata con un'accentuazione dei tratti macabri (per la cruenta descrizione di viscere o organi estratti insieme all'arma cfr. anche *Met.* XII 268 sgg. e 390 sgg.) e l'insistenza sul crudo dettaglio anatomico. Il linguaggio si fa marcatamente epico, come le immagini (p. es. la morte come fuoriuscita «nell'aria» di sangue e anima, con il solito gioco etimologico dell'*anima* come «soffio»).

254-60. *intonsum* ... *aura*: la morte del penultimo figlio maschio di Niobe (*intonsus* è un dettaglio commovente, perché ne fa un ἄωρος, cfr. la nota a V 87, e che dovrebbe toccare Apollo, il dio *intonsus* per antonomasia: cfr. I 564 e Orazio, *Carm.* I 21, 2 con Nisbet – Hubbard 1970) varia il modello della morte «doppia» di Fedimo e Tantalo. Mentre lì in due erano uccisi da un'unica freccia, qui il solo Damasictone (il nome, in greco un solenne epiteto di Poseidone, anche a *Ibis* 581) è colpito da due frecce (come a «pareggiare» il conto di sette frecce complessive): la prima lo raggiunge a una gamba, ma mentre egli cerca di estrarla (l'epiteto *exitiabile* non lascia dubbi sull'effetto letale già di questo primo colpo) un'altra gli trafigge mortalmente la gola. La rappresentazione insiste anche qui sull'immediatezza (il giovane è appena menzionato e già *ictus erat*) e l'impersonalità dei colpi (*acta est*, senza un agente manifesto). Tipicamente omerica, nella sua fredda oggettività (che non lascia spazio alla minima notazione emotiva), l'attenzione al dettaglio anatomico, che sfiora il tecnicismo del linguaggio medico (cfr. Bömer, *ad loc.*).

259-60. *expulit* ... *emicat*: l'immagine, irreale nella sua iperbolicità, del fiotto di sangue così potente da espellere la freccia (cfr. anche XIII 393-4) e proiettarsi nell'aria (*in altum* ... *longe*) ricorda quella del suicidio di Piramo a IV 121-4 *cruor emicat alte, / non aliter quam cum uitiato fistula plumbo / scinditur et tenues stridente foramine longe / eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit* (ma cfr. anche IX 128-30 *exstabat ferrum de pectore aduncum. / quod simul euulsum est, sanguis per utrumque foramen / emicuit*); ma è notevole il precedente di Lucrezio, II 194-5 *e nostro cum missus corpore sanguis / emicat*

exultans alte spargitque cruorem (con Fowler 2002, p. 282; cfr. anche IV 1050). Il senso di irrealtà è accresciuto dall'uso metaforico del tecnico *terebrare* (propriamente «trapanare», «trivellare») applicato all'aria.

261-6. *ultimus* ... *sagitta*: la morte di Ilioneo, l'ultimo della serie (come indica l'aggettivo all'inizio del periodo che lo riguarda) verosimilmente anche per età, è la più commovente, per l'innocenza di un fanciullo pio, che si appella alla clemenza divina e riesce quasi a evitare la vendetta di Apollo (il nome, estraneo alla tradizione dei Niobidi, è ripreso da Omero, *Il.* XIV 489-502, dove designa un giovane troiano, unico figlio di due genitori il cui strazio viene preannunciato dal suo uccisore in battaglia: cfr. Fabre-Serris 1995, pp. 75-6; il nome è importante anche nell'*Eneide*). Il senso di un potere sovrumano, che schiaccia il ragazzo innocente, è dato dal solenne, arcaico epiteto *Arquitenens* (a v. 265, già a I 441, ma risalente a Nevio, *Bellum Poenicum*, fr. 20, 2 Strzelecki), qui rimotivato dalla situazione, che fissa graficamente il gesto del dio con l'arma puntata verso la vittima.

262-3. *omnes* ... *non omnes*: la preghiera di Ilioneo (il cui *pathos*, < oltre che dalla posizione rilevata dell'interiezione *o* e da altri effetti formali, è accentuato dal gesto consueto delle braccia di chi implora pietà), nella topica forma *di omnes*, è conforme al principio della non-esclusione, al desiderio cioè di evitare l'involontaria omissione di una divinità che ne provocherebbe l'ira e la vendetta (in *«di»que «o communiter* ... è il solito *-que* ovidiano, su cui cfr. la nota a V 195, con bibliografia). Lo scrupolo di *pietas* religiosa si rivela però controproducente per il giovane, vittima ignara delle colpe della madre: da qui lo scandalo di una preghiera che «non giova» (il concetto racchiuso nell'allitterante *profectura precando*), che suona come un dubbio inquietante sulla teodicea del poema.

265-6. *minimo tamen* ... *uulnere*: la superficialità della ferita, peraltro mortale, è il massimo che l'umanità del ragazzo riesce a ottenere (come il commovente Cillaro di XII 421): l'intenerimento di Apollo arriva troppo tardi (*motus erat, cum iam* ripete la stessa struttura del *cum* inverso dei vv. 242-3, a indicare l'inesorabile rapidità della pena), e può solo rallentare un colpo che è *non reuocabile* come la spietata giustizia divina. Notevole l'effetto ritmico, come di sospensione del movimento della freccia, prodotto dall'iperbato *motus erat* ... *Arquitenens* e dall'*enjambement* fra i vv. 264 e 265, prima che a v. 266 il moto si arresti con l'arrivo del colpo al bersaglio (come già ai vv. 244 e 258, e senza altre notazioni, *sagitta* in fine di verso e di periodo suggerisce l'idea del «colpo a segno», e dell'esito fatale).

267-72. *Fama* ... *dolorem*: il carattere «pubblico» e comunitario della sciagura (i commenti topici dopo analoghi eventi tragici, e la

partecipazione emotiva dei cittadini al lutto della famiglia regnante) ne conferma la dimensione politica, sancita dal suicidio del re: un dato che non ha riscontro nella tradizione del mito (dove si accenna a una sua corresponsabilità nell'empietà della sposa: cfr. Bömer e Galasso 2000, *ad loc.*; Scarpi 1996, pp. 556-7), e che certamente intende anche circoscrivere alla sola Niobe la colpa dell'attacco blasfemo agli dèi (Anderson 1972). Nonostante la regina non abbia prove della responsabilità degli dèi nella strage dei figli, l'attribuzione a essi è immediata: solo a loro, e quasi senza potersene convincere, Niobe riconosce tanto potere (*iuris*) da aggredire lei, ma nell'ottica rovesciata in cui si colloca interpreta il loro attacco come un atto di ὕβρις (*ausi* ... *essent* è paradossale detto dei *superi*, essendo piuttosto il verbo dei Giganti ribelli: cfr. V 348 *ausum* ... *Typhoea* con la nota relativa), da punire con l'ira (*irascentem*) che i potenti scatenano sui ribelli arroganti (cfr. Giove a I 166 o 274; Giunone a I 724 o IV 448; Bacco a IV 8; Dite a V 420 o le Muse a V 668; ecc.; mentre nei mortali l'ira è prerogativa di empi e tracotanti, come Aracne a v. 35 e Tereo a v. 549; Penteo a III 577, 693, 707; Fineo a V 33; ecc.).

273. *heu* ... *illa*: questa celebre esclamazione con cui il narratore commenta il rovesciamento della condizione di Niobe (che smentisce così la sua certezza sulla propria superiorità ai colpi della sorte) ha il suo modello più diretto (e con valore ominoso) nello sconsolato commento di Enea alla vista in sogno dell'ombra di Ettore: Virgilio, *Aen.* II 274-5 *ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo / Hectore*. Ma la costruzione del verso qui è più studiata, con la disposizione chiastica *haec Niobe Niobe* ... *ab illa*, e la ripetizione del nome in cesura (dove l'omografia della forma greca oblitera la diversa funzione sintattica, la differenza nell'apparente identità), a distinguere nettamente i due emistichi, che mira a riprodurre la contrapposizione tra il «prima» e il «poi» (Hardie 2002b, p. 251).

275. *resupina*: il confronto tra «questa» Niobe e «quella» di prima < passa anche attraverso la ripresa dell'immagine-simbolo di v. 165 sgg. L'epiteto è usuale per indicare lo sguardo verso l'alto, spesso di chi è «in basso», cioè è stato abbattuto (IV 121; V 84, 352; XII 138; ecc.) o rovesciato (così spesso *resupinare*: cfr. *OLD*, *s. u.* 1b), ed è comunque in una posizione di debolezza (*OLD*, *s. u.* 1c). Qui il senso è quello di «superbo», «orgoglioso» oltre misura, che evidentemente deriva dall'immagine di chi tiene la testa tanto alta da rovesciarla all'indietro, esibendo un orgoglio iperbolico (*OLD*, *s. u.* 2b); cfr. anche Seneca, *Ep.* 80, 8 *ille qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit* (cui segue un frammento adespoto di discorso di un re tragico che vanta il proprio potere con accenti non dissimili da Niobe: *TRF inc. inc.* 104-6); cfr. anche Seneca, *Benef.* II 13, 2 *quid se tanto opere resupinet,*

quid uoltum habitumque oris peruertat, ut malit personam habere quam faciem.

276. *inuidiosa* ... *hosti*: il testo insiste sull'opposizione tra la condizione felice di un tempo, che rendeva Niobe oggetto di invidia (e dunque malvista) per i suoi concittadini, e quella sventurata di ora, che la fa commiserare perfino dai nemici (per i quali l'odio sarebbe naturale: cfr. anche IX 178 *si miserandus et hosti*, detto da Ercole morente a Giunone; Odelstierna 1949, p. 58 nt. 2). Un paradigma tragico del rovesciamento di fortuna, che rivela forti analogie con Ecuba: cfr. XIII 483-5 *teque, o modo regia coniunx, / regia dicta parens, Asiae florentis imago, / nunc etiam praedae mala sors.*

277. *incumbit*: l'«abbassarsi» di Niobe sul cadavere dei figli contrasta con il movimento verso l'alto di *resupina* (e già *alta superbos* a v. 169), ed è quasi il simbolo del destino che l'attende, l'abbattimento delle sue ambizioni di elevarsi al di sopra della condizione umana. *ordine nullo*: il gesto disperato e confuso di Niobe contrasta con la sua altera freddezza di un tempo, il segno della perdita del potere di controllo della realtà (ma il nesso è anche una glossa sull'ordine rigoroso con cui il testo ha narrato la morte dei giovani). L'immagine dei «baci in fretta» è più comune in contesti propriamente erotici: cfr. *Her.* 18, 113 *oscula congerimus properata sine ordine* e i paralleli raccolti in Rosati 1996, *ad loc.*

279. *liuentia bracchia*: il senso del gesto è ambiguo, come quello di *liueo*, che esprime anzitutto (anche per le aspettative suscitate dal testo) l'intensità del dolore di Niobe, cioè i lividi che si è provocata sulle braccia con i colpi inferti come rituali manifestazioni di lutto (p. es. VIII 536 *inmemores decoris liuentia pectora tundunt*; Stazio, *Theb.* VI 133-4 *sustentant liuida nati / bracchia*; VII 475-6 *bracchia planctu / nigra ferens*), ma certamente contiene anche l'idea del suo livore nei confronti di Latona (cfr. anche v. 129 *Liuor*, con la nota a 129-30; *OLD*, *s. u.* 2). Così il topico gesto di preghiera delle braccia levate al cielo si trasforma in un atto di ostilità minacciosa verso la dea.

281-2. *pascere* ... *septem*: si annida qui un serio guasto testuale (attenta analisi in Galasso 2000). Che i due versi non possano coesistere (nonostante numerosi editori, credo a torto, li accolgano entrambi) è una tesi sostenuta già da Heinsius, che atetizzava il 282 (lo segue ora Tarrant), anche per la sospetta identità del suo primo emistichio con IX 178. A me sembra però che non si debba rinunciare all'idea, tutt'altro che banale, dei «sette funerali» di Niobe, che è quasi una «letteralizzazione» dei *funera Tantalidos* di Properzio, II 31, 14, o meglio uno spostamento da genitivo soggettivo a oggettivo (cfr. anche Seneca, *Agam.* 375-6 *Tantalidos funera matris / uictrix numeras*). Niobe identifica cioè in *ognuno* dei funerali dei figli il proprio funerale

(«necessarium est ante *efferor*» notava giustamente Ehwald, in Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966); un concettismo tanto più amaramente ironico per una donna che, proprio per un eccesso di dolore, non potrà morire ma continuerà a piangere senza fine (Anderson 1972). L'espunzione del primo dei due versi mi sembrerebbe pertanto più economica. Per un parallelo dell'espressione *per funera ... efferri* cfr. l'altrettanto concettoso Manilio, I 884-5 *qualis Erectheos pestis populata colonos / extulit antiquas per funera pacis Athenas.*

283-5. *exsulta ... uinco*: la parabola nell'atteggiamento di Niobe vista nel gesto delle braccia al cielo è riprodotta anche nelle parole del suo violento atto di accusa a Latona (vistose analogie, anche espressive, e che certamente hanno contribuito al guasto testuale dei vv. 281-2, si colgono nelle parole rivolte da Ercole morente a Giunone: IX 176 sgg. *«cladibus,» exclamat «Saturnia, pascere nostris: / pascere, et hanc pestem specta, crudelis, ab alto, / corque ferum satia. uel si miserandus et hosti, / hoc est, si tibi sum ...»*). Il discorso di Niobe (in cui riaffiora il tono capziosamente avvocatesco della sua sfida: cfr. Bömer su *cur autem*) insiste sullo stesso motivo bellico-agonistico (cfr. anche *exsulta* e *triumpha*, una nota tipicamente romana): dopo un iniziale ravvedimento, che la induce ad ammettere la vittoria di Latona (*uictrix*), ha un orgoglioso sussulto di dubbio (*cur ... uictrix?*) e infine, pur riconoscendosi non più *felix* ma *misera*, torna all'atteggiamento di sfida rivendicando il suo folle primato (*uinco*), che scatena la vendetta immediata, ed estrema, di Latona.

286-301. Simmetricamente alla strage dei figli per mano di Apollo (vv. 218-66), segue quella delle figlie sotto le frecce di Diana, seppur in uno spazio più circoscritto (16 versi contro 49) e senza menzione dei nomi. Le loro morti, nonostante i *diuersa uulnera* (v. 297), non sono infatti individualizzate, se non nel caso più patetico dell'ultima e più giovane. La scena va immaginata non all'aperto (lo spazio «maschile») ma all'interno della reggia, dove saranno stati allestiti i feretri dei fratelli.

286. *dixerat, et sonuit*: anche qui si ripete lo stesso effetto di «immediatezza» della strage di Apollo, e la stessa impersonalità dei colpi ciechi, che si identificano con dei semplici suoni nell'aria (cfr. le note a 239-47 e a 254-60).

287-8. *Nioben ... audax*: diversamente dai suoi concittadini, che come un personaggio-coro del dramma assistono sgomenti all'ostinazione suicida della regina (*Nioben unam* in opposizione a *omnes* rileva la sua responsabilità individuale), anziché apprendere moderazione e pietà dalla sciagura (*malum*), Niobe va incontro alla sua rovina

(*audax*, che richiama *audete* di v. 185 e *ausi essent* di vv. 269-70, è parola tematica cruciale: cfr. le note a 267-72 e a 83).

288-91. *stabant ... relanguit*: l'opposizione dei verbi rappresenta graficamente i corpi vivi ed eretti delle fanciulle che di colpo sono abbattuti e cadono privi di forze e di vita sui cadaveri dei fratelli. In *moribunda relanguit* c'è un'eco del tipico *languor* degli ἄωροι virgiliani, i giovani stroncati da morte prematura come fiori che piegano lo stelo (immagine cui allude il reclinarsi della testa): cfr. IX 436 *languescit moriens* (Eurialo) e XI 69 *languentis hyacinthi* (similitudine del cadavere di Pallante).

292-6. *altera ... immoritur*: dalla scena di gruppo delle sorelle, descritte nell'abito del lutto rituale, viene distinta questa ragazza impegnata in un gesto di *pietas* familiare, la consolazione della madre, ma l'improvviso silenzio delle sue parole è il segno della morte già calata su di lei. Il v. 294, che elabora concettosamente, ma goffamente, il motivo del silenzio, espunto già da Heinsius, è oggi unanimemente ritenuto spurio.

293. *duplicata*: il verbo, che ha soprattutto precedenti epici (Virgilio, *Aen.* XI 644-5 *latos huic hasta per armos / acta tremit duplicatque uirum transfixa dolore*; XII 926-7 *incidit ictus / ingens ad terram duplicato poplite Turnus*; poi Stazio, *Theb.* III 89-90 *ingentem nisu duplicatus in ictum / corruit*) significa «piegare (o spezzare) in due» (*ThlL* V, col. 2277, 27 sgg.), detto di un corpo che cade (cfr. v. 245 *incuruata*); ma suggerisce forse indirettamente anche l'idea del «raddoppiamento» dei colpi mortali (nonché dei cadaveri gli uni sugli altri: cfr. *imposito*, v. 291), e la moltiplicazione del dolore di Niobe. *uulnere caeco*: la «ferita cieca», cioè il colpo «senza autore» (che rende la lezione *caeco* nettamente superiore alla variante *tota/toto*: Anderson 1972), può avere varie applicazioni in contesti bellici (cfr. *OLD*, *s. u.* «caecus» 9b): qui dichiara il principio che ha ispirato la rappresentazione ovidiana della doppia strage per mano divina, cioè la messa in scena della morte improvvisa e senza causa apparente, che si attribuiva alle frecce di Apollo e Diana (cfr. la nota a 230-8).

295-6. *conlabitur ... immoritur*: i verbi che esprimono il «crollare su» (Seneca, *Ep.* 99, 17 *collabentem et corpori adfusum*; *OLD*, *s. u.* «collabor» 3) e il «morire addosso» (Seneca, *Phdr.* 712 *manibus immoriar tuis*; *OLD*, *s. u.* «immorior» 1) suggeriscono, riprendendo *imposito* del v. 291, l'idea dei cadaveri che si accumulano l'uno sull'altro. L'immagine del «morire addosso» è tipica del *Liebestod*, come gesto di amore estremo (cfr. p. es. Licabante a V 72 *seque acclinauit ad illum*; o Ilonome a XII 428; cfr. anche Rosati 2007, p. 265 nota a IV 108-9); una nota di morbido erotismo è percepibile in queste manifestazioni di affetto fraterno tra i Niobidi.

296. *uideres*: il consueto segnale ecfrastico (cfr. la nota a V 425-37), che invita a visualizzare la drammatica scena di gruppo delle giovani donne in preda al terrore (resa dall'accumulo dei deittici: *haec* ... *illa* ... *haec, illam*), dichiara il contesto teatrale di questo spettacolo della crudeltà divina.

297. *datis leto*: nella locuzione, in sé tradizionale e con un sapore fin arcaico-solenne (*ThlL* VII 2, col. 1189, 40 sgg.), si è visto un gioco translinguistico fondato sul nome greco di Latona, *Leto*, quasi a suggerire «date sei figlie a Latona», una dea il cui nome inquietante si identifica con la morte (Feldherr 2004-05, p. 136).

298-300. *ultima* ... *unam*: la morte dell'ultima figlia, mentre Niobe cerca disperatamente (*toto* ... *tota*) di proteggerla col proprio corpo, è una delle vette di *pathos* del poema, e nell'attenzione al dettaglio dei gesti si è supposto l'influsso di famosi modelli figurativi. La premessa riassuntiva – morte ormai sei figlie (*diuersa* ... *uulnera* glossa la varietà di cui il testo ha dato prova nel racconto della doppia strage), resta solo la più piccola – rende più drammatica la preghiera di Niobe (centrata sulla ripetizione *unam minimamque* ... *minimam* ... *et unam*) e l'inesorabile rifiuto di clemenza della dea. Che doveva risultare tanto più perturbante per l'esistenza di una versione, ben attestata (p. es. Igino, *Fab.* 10, 1; Apollodoro, III 5, 6 [46]), secondo la quale una figlia, o una coppia o più ancora, tra i Niobidi furono risparmiati dalla vendetta divina.

299. *relinque*: l'umiliazione di Niobe sta anche nel dover implorare (vanamente) Latona proprio con quel verbo in cui aveva espresso l'illusoria certezza della propria superiorità ai rovesci della sorte (v. 196 *relinquet*).

301. *rogat* ... *rogat*: la ripetizione del verbo-chiave dà forma all'idea della sordità di Diana alla disperata preghiera di Niobe.

301-12. La metamorfosi di Niobe (il cui nome viene taciuto: *orba* la identifica chiaramente) interviene a concludere la sua storia non, dall'esterno, come una punizione degli dèi (qual era p. es. in Omero, *Il.* XXIV 617, o in Sofocle, *Ant.* 827) o un loro atto pietoso su sua richiesta (così nella versione di Ferecide, *FGrHist* 3 F 38, e di Apollodoro, III 5, 6 [47]), ma in quanto conseguenza naturale di un dolore senza misura (*deriguit* ... *malis*). Essa ha luogo immediatamente, quasi contestualmente alla morte dell'ultima figlia, mentre, p. es., in Omero (*Il.* XXIV 613 sgg.) Niobe si abbandona per giorni al dolore e al pianto («e adesso, tra le rocce, nella solitudine dei monti, sul Sipilo ... mutata in pietra per volontà degli dèi, cova la sua sofferenza»; trad. M.G. Ciani) e in altre versioni lascia Tebe per tornare dal padre Tantalo. L'insensibilità prodotta dal dolore doveva esprimersi anzi-

tutto in un silenzio sordo e assoluto, un tema centrale già in Eschilo e di cui Niobe diventerà il paradigma (anche sulle scene del pantomimo, come mostrano Luciano, *de saltatione* 41, e Claudiano, *in Eutropium* II 404; ma cfr. anche *Anth. Pal.* XI 254, 3 e 255, 2). Il *pathos* del dolore materno (sulla tipologia cfr. E. Fantham, *Mater dolorosa*, «Hermathena» CLXXVII-CLXXVIII 2004-05, pp. 113-24) di fronte alla morte dell'ultimo di una lunga serie di figli era un tema tragico legato soprattutto alla figura di Ecuba, la «regina d'Asia» e madre di una prole proverbialmente numerosa, e alle morti di Polissena e Polidoro. Sulle analogie di fondo con Niobe cfr. anche la nota a 276; per la sua quasi-pietrificazione al dolore della morte di Polidoro cfr. XIII 538-41 *obmutuit illa dolore, / et pariter uocem lacrimasque introrsus obortas / deuorat ipse dolor, duroque simillima saxo / torpet.*

301. *resedit*: può essere forma sia di *resideo*, verbo di stasi (cfr. p. es. V 364), sia di *resido*, verbo di movimento (cfr. anche Kenney c.d.s. a VII 76). Nel primo caso l'immobilità statuaria di *resideo* anticiperebbe l'idea dell'irrigidirsi (*deriguit*), e dunque restando seduta Niobe mostrerebbe di esser già diventata di pietra (Voit 1957, p. 141). Ma a me sembra più probabile l'altra ipotesi: con *resido* viene colto l'atto di Niobe che, «sedendosi» priva di forze e di vita (*Fasti* III 15 *fessa resedit humo*; detto del prosciugarsi dei fiumi a *Met.* XV 272 *exsiccata residunt*), compie il gesto simbolico della sua «prostrazione», come aggiungendo il suo cadavere a quelli dei figli e di Anfione. Il movimento verso terra sembra così rientrare in quel ricorrente motivo dell'opposizione alto-basso con cui viene rappresentata l'ambizione frustrata di Niobe di «alzarsi» al livello divino (il verbo in questa opposizione in *Am.* I 1, 27 *sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat*). Analogo il gesto di Arianna, pietrificata dallo sgomento, in *Her.* 10, 49-50 *in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* (un'immagine che ha il suo modello nell'Arianna di Catullo, 64, 61 *saxea ut effigies bacchantis*).

303-9. *nullos ... saxum est*: la metamorfosi è descritta analiticamente, con attenzione ai tratti tipici delle pietrificazioni (sulle quali cfr. in generale Frécaut 1980) come riduzione al «grado zero» della vita: immobilità, colore del volto esangue, sguardo fisso e assente di totale desolazione, che fanno della donna, un tempo il trionfo della vita nella sua pienezza (*animosa*, v. 206), il ritratto (*imago*) di una morta: nella sua immobilità di pietra, Niobe diventa un vero monumento al lutto (come la vede Quinto Smirneo, I 306; cfr. anche Forbes Irving 1990, p. 148). Nella descrizione sembrano avere un rilievo particolare il congelarsi della *lingua*, l'organo-simbolo della sua colpevole arroganza (cfr. la nota a 213), o la rigida immobilità di collo e

piedi che ricorda per contrasto l'altezzosa teatralità del suo incedere (cfr. vv. 167-8 *mouensque decoro / cum capite immissos umerum per utrumque capillos*, ma anche v. 275 *tulerat gressus resupina*, con la nota relativa), e soprattutto la specificazione che anche «dentro» i *uiscera* sono pietra: una notazione che insiste sull'assenza di vita, sull'inaridimento di quello che era stato il luogo simbolico del potere di Niobe e della supremazia su Latona (cfr. v. 192 *uteri*).

310-2. *flet ... manant*: l'eccezionalità della metamorfosi di Niobe è che la trasformazione in pietra non annulla il dolore, che continua (*tamen*) a esprimersi in un pianto perenne: cfr. *Trist.* V 1, 57-8 *cum faceret Nioben orbam Latonia proles, / non tamen et siccas iussit habere genas*. Il motivo ha una lunga tradizione greca: dopo Omero, *Il.* XXIV 617 «qui Niobe, mutata in pietra per volontà degli dèi, cova la sua sofferenza», e Callimaco, *Apoll.* 22-4 «il sasso piangente che in Frigia, viva pietra, si erge, marmo in luogo di donna», ancora Nonno, *Dion.* XII 79-80 la dirà «roccia consapevole che piange con lacrime di pietra». La sua storia realizza così l'ἀδύνατον delle «pietre piangenti» (cfr. Cicerone, *de Orat.* I 245 *lapides me hercule omnis flere ac lamentari coegisses*; Bömer a *Met.* IX 303-4 e Tosi 1991, p. 427; un parallelo tuttavia nella metamorfosi vegetale di Mirra, che *quamquam amisit ueteres cum corpore sensus, / flet tamen*, X 499-500). Altrettanto eccezionale, sia rispetto ai dati della tradizione mitica relativa, sia come soluzione narrativa nell'economia del poema, l'idea del corpo trasportato lontano dal vento (un ritorno di Niobe nella patria Lidia) e collocato sulla vetta del monte Sipilo, a fungere da αἴτιον del curioso fenomeno naturale riferito da Pausania (cfr. la nota a 146-312). Così, la sola «altezza» che Niobe ha raggiunto è quella che, paradossalmente, perpetua la memoria della sua colpa e umiliazione (ma suscita anche pietà verso di lei); e *marmora* forse allude a quella parvenza di statua che fa della roccia del Sipilo quasi un *monimentum* («statua [ἄγαλμα] di dolore»: Nonno, *Dion.* XII 81). Sarà la poesia epigrammatica greca a elaborare l'idea della presenza-assenza di vita nella pietra di Niobe (Feldherr 2004-05, p. 139 sgg.): cfr. soprattutto l'adespoto *Anth. Pal.* XVI 129 (Niobe, che pur sempre soffrendo è morta diventando pietra, nella pietra riacquista la vita quando Prassitele ne fa una statua), adattato in latino da Ausonio, *Epigrammata* 57.

312. *etiamnum*: per questo modulo eziologico, e altri simili, come segnale di chiusura cfr. IV 802-3 e V 677-8.

313-81. *Latona e la punizione dei contadini licii*. La vicenda, molto antica (cfr. anche *ueteres*, v. 318), risale a una fase remota della «storia del mondo», al tempo della nascita di Apollo e Diana, e dunque è cronologicamente assai anteriore (*priora*, v. 316) all'episodio di Nio- <

be, in cui le due divinità sono adulte e nel pieno dei loro poteri. Deve essere anche un avvenimento oscuro, data la bassa condizione sociale (*ignobilitate*, v. 319) dei protagonisti, semplici *coloni*; ma ne ha tenuta viva la memoria il culto locale, a cui si appella lo stesso narratore ovidiano. A una tradizione locale della Licia doveva in effetti collegarsi Menecrate di Xanto (IV sec. a.C.), autore di una storia della regione (Λυκιακά), da cui è verosimile che abbia tratto il racconto Nicandro (come si ricava da Antonino Liberale, 35). A Nicandro come fonte mitografica si è ispirato probabilmente Ovidio, anche se è facile ipotizzare che abbia semplificato la trama, eliminando dettagli per lui secondari (come p. es. tutta la parte relativa al momentaneo spostamento di Latona presso il fiume Xanto, che doveva spiegare l'eziologia del nome Licia con il ruolo svolto dai lupi-λύκοι come aiutanti della dea); altre fonti più tarde a noi pervenute sembrano condizionate dallo stesso Ovidio (come Servio, *ad Geor.* I 378, che attribuisce l'esperienza a Cerere durante la ricerca di Proserpina, probabilmente confondendolo con l'episodio di Ascalabo, a V 446-61). La storia rientra nel filone tematico degli episodi precedenti, ossia il confronto fra dèi e umani, in particolare la *numinis ira*, la punizione di uomini empi e spregiatori della divinità. Latona ha appena partorito e, fuggendo l'ira di Giunone, si reca in Licia, dove in preda alla sete si imbatte in uno stagno e si accosta per bere. Ma alcuni contadini che sono lì nell'acqua a raccogliere vimini e giunchi glielo impediscono ripetutamente, restando sordi alle sue suppliche e al pianto dei neonati. Allora Latona adirata li condanna a restare per sempre in quell'acqua limacciosa trasformandoli in rane.

Oltre a replicare (dopo le Pieridi, Aracne e Niobe, e prima di Marsia) il tema dell'ira divina contro gli empi arroganti, l'episodio tematizza l'idea della bassa condizione sociale (qualcosa su questo aspetto in Fleischmann 2007), che è anche letteraria: a raccontarlo è un anonimo (della Lidia, verosimilmente), un uomo del popolo, che di mestiere fa il bovaro, cui l'ha a sua volta raccontato in Licia un altro anonimo indigeno conosciuto occasionalmente; protagonisti altrettanto anonimi della storia, che li vede contrapposti (a loro insaputa) alla divina Latona, sono dei semplici contadini del luogo, la cui modestia sociale non è però in questo caso accompagnata dai tratti di pietà e religiosità popolare, come quella della guida indigena (e di cui è paradigma la coppia di Filemone e Bauci), ma da una chiassosa e brutale aggressività plebea. A contrapporsi a Latona c'è dunque non un personaggio singolo, con un suo nome, ma uno collettivo, un gruppo di contadini, rappresentati nella loro umile vita di lavoro e nel paesaggio analogamente modesto (anche sul piano della tradizione letteraria) che le fa da sfondo, una palude. Lì essi pagheranno la loro colpa di rozza e disumana

arroganza con una metamorfosi che li farà continuare a vivere in quell'ambiente nella forma di un nuovo animale, la rana, universalmente noto per il suo verso insistente e aggressivamente fastidioso. Un animale che anche nella tradizione letteraria non ha la dignità di un'esistenza individuale, personalizzata, ma solo collettiva, di gruppo, e non a caso al livello più basso nella gerarchia dei generi, p. es. simbolicamente contrapposto all'epica nella *Batracomiomachia* omerica. Tale bassezza di condizione sociale e caratura letteraria (*indignis*, v. 367, a fronte di un risonante *filia Coei*), ma soprattutto morale di cui gli *agrestes* danno prova con la zotica insolenza verso una puerpera assetata, li destina a una metamorfosi in un animale piccolo e spregevole, e per di più molesto. Una rappresentazione delle rane come animali fastidiosamente sfrontati e petulanti si ha già nell'omonima commedia di Aristofane (*Ran.* 226 sgg.), e il gracidio insistente e sgradevole resterà topico come loro specifico modo espressivo: dopo la notissima commedia di Aristofane (e prima del celebre verso 376 di Ovidio), anche Virgilio, *Geor.* I 378 *et ueterem in limo ranae cecinere querelam* aveva fatto ricorso (attraverso la ricorsività delle velari *ceci- que-* e l'onomatopea *-ere- ... -ere ... -ere-*) a questa forma di caratterizzazione. Anzi la rana si identifica a tal punto col suo tipico verso da giustificare la convinzione, diffusa già nell'antichità e condivisa dai linguisti moderni (cfr. Ernout – Meillet, *s. u.*), che il suo stesso nome derivi da quel verso (cfr. Varrone, *Lat.* V 78 *rana ab sua dicta uoce*; Isidoro, *Origines* XII 6, 58). A questi tratti le rane resteranno stabilmente associate, anche in virtù dell'ambiente melmoso-palustre e della carica di simbologia morale negativa tradizionalmente legata al fango (cfr. Borca 1997, soprattutto per la cultura cristiana), e naturalmente nel racconto di Ovidio questi presupposti etico-caratteriali sono decisivi per la trasformazione in rane della *rustica turba* ostile a Latona.

Fini osservazioni sull'episodio in Römisch 1962, pp. 351-5, mentre sulla rappresentazione della rana nella cultura antica molto materiale e bibliografia utile offre Borca 1997. Clauss 1989 propone di leggere l'episodio in chiave programmatica, di poetica callimachea, e sulla linea del rapporto con Callimaco (l'*Inno a Delo* come ipotesto di un'ampia sezione del libro VI) si muove anche H. van Tress, *Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden 2004, pp. 136-59. Una rigida lettura allegorica in chiave politica (augustea) dell'episodio dà ora Fleischmann 2007.

313-6. *Tum uero ... renarrant*: il raccordo risulta un po' ingannevole, perché l'impatto che l'esemplare punizione di Niobe ha sull'opinione pubblica deve esser immaginato a Tebe, dove la storia si era svolta, e non in Asia Minore, dove, con la «statua» di Niobe, è stata

spostata la scena. Allo stesso modo, la devozione popolare e il culto di Latona sembrano la reazione naturale, anche sul piano narrativo, per quella popolazione tebana che Niobe, contrastando i moniti di Manto, aveva allontanato dagli altari della dea (vv. 201-2). Qui invece il fuoco del racconto è anche geograficamente vicino (*propiore* andrà inteso in senso cronologico, come recente nell'esperienza dei personaggi coinvolti, anche se il lettore è indotto a pensare a una contiguità nella struttura del poema) alla Licia, dove si situa l'altra storia che ha come tema la volontà punitiva di Latona, e di cui è testimone autoptico dei luoghi lo stesso narratore interno (*uidi*, v. 320). La notazione metanarrativa, nella sua forma generalizzante (*utque fit*), sembra rinviare riflessivamente ai criteri strutturali e alla logica delle transizioni da una storia all'altra che governa il poema ovidiano (esemplare per la libertà nella connessione un passaggio come quello dalla storia di Ceice e Alcione a quella di Esaco a XI 749 sgg.).

316. *renarrant*: cfr. V 635 e la nota relativa.

317. *e quibus* ... *ait*: viene introdotto il narratore, la cui identità ostentatamente generica (*unus*, e a v. 382 *nescioquis*) ne fa la «voce del popolo», cioè di quell'ambiente sociale modesto in cui la storia si svolge e che ne coltiva la memoria (*ignobilitate* ne segna la distanza dall'epica, il genere dei grandi e delle imprese eroiche). La testimonianza autoptica (da erudito callimacheo: cfr. Myers 1994, pp. 83-4) del narratore sui luoghi del *prodigium* fa da contrappeso alla sua scarsa notorietà (il prosastico *ignobilitas* sembra rendere la bassa caratura letteraria dell'episodio), e insieme alla sua straordinarietà (*mirum*) sollecita la curiosità dell'ascolto.

321-8. *grandior* ... *dixi*: il narratore racconta (con un linguaggio un po' sostenuto ma impacciato, come a voler recitare un ruolo superiore alla sua condizione: cfr. Bömer) le circostanze della sua autopsia, in occasione di un viaggio di lavoro (è un bovaro) dietro una guida del luogo. Nell'imbattersi in un altare con i segni della devozione popolare (il *lacus* è ovviamente quello dove il miracolo si è realizzato: v. 364), il compagno di viaggio manifesta la sua pia religiosità, cui il narratore mimeticamente si adegua.

326. *ara* ... *cannis*: la vetustà dell'altare, e del culto che vi si pratica (*nigra*), conferisce un'aura di sacralità al luogo, anche se la vegetazione di canne ne fa un paesaggio assai più bucolico che epico (cfr. per converso il tono sostenuto di un altro *incipit* ecfrastico formalmente simile: *silua uetus stabat nulla uiolata securi*, III 28).

327-8. *murmure* ... *murmure*: il parallelismo dei due versi, marcato soprattutto dalle clausole, fa da icona della ripetizione rituale nel linguaggio religioso (per *murmur*, già in quest'ambito al v. 203, cfr. *OLD*, *s. u.* 2a; Bömer a VII 251) e suggerisce la reazione docile, quasi

meccanica, del narratore al gesto di preghiera del suo pio *dux* (la cui paura, *pauido*, è un tratto di religiosità popolare conseguente alla dimostrazione di forza di Latona che l'episodio attesta: cfr. I 386).

329-30. *rogabam ... hospes*: la domanda del narratore-bovaro, straniero, attiva (secondo un meccanismo narrativo familiare dai *Fasti*) la risposta del suo accompagnatore esperto di eziologie e tradizioni religiose locali. Ma le aspettative limitate implicite nella domanda (se si tratti di una divinità minore o locale, un dio «montanaro») vengono subito smentite dalla risposta, che chiama in causa le principali divinità olimpiche.

331-81. La sezione abbraccia la narrazione dell'episodio vero e proprio. Dopo la ricostruzione delle premesse, e delle ragioni della fuga di Latona, segue la storia della sua richiesta di aiuto e dell'insolente, disumano rifiuto opposto alla dea dalla *rustica turba*. Tale rifiuto giustifica (stavolta) la reazione della dea e la metamorfosi animale inflitta ai suoi nemici privi di umana pietà.

332-6. *illa ... nouerca*: la perifrasi che identifica Latona attraverso la sua grande nemica Giunone (ma *coniunx* ne rileva il movente della gelosia femminile), che la «bandisce dal mondo», è anche una forma indiretta di celebrazione della sua grandezza. L'episodio del parto di Latona a Delo, già accennato da Niobe in tono sprezzante (vv. 186-91), è narrato nell'inno omerico *Ad Apollo*; mentre risale a Pindaro (cfr. A. Barchiesi, *Immovable Delos:* Aeneid *3.73-98 and the Hymns of Callimachus*, «CQ» XLIV 1994, pp. 440-1) l'idea di Delo isola «errante» che avrebbe ottenuto di diventare stabile come premio dell'asilo offerto a Latona. Il mito (che diverrà un *topos* abusato: *cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos ...?*, Virgilio, *Geor.* III 6) aveva un precedente molto famoso nell'*Inno a Delo* di Callimaco.

333-4. *uix ... orantem*: l'insistenza sull'umiliazione della dea costretta a implorare asilo (forse un rinvio alla preghiera di *h. Ap.* 51 sgg. o a quelle, non rivolte però specificamente a Delo, di Callimaco, *Del.* 109 sgg.) tende ad accentuare la colpevole spietatezza dei contadini, e a giustificarne la punizione. Notevole (anche se sospettabile di «attrazione» meccanica) la lezione minoritaria *errantem* (omessa da Tarrant, ma cfr. gli apparati di Magnus e Anderson), che motiverebbe la «simpatia» dell'isola *erratica*.

335-42. Sia la palma (*h. Ap.* 18; Callimaco, *Del.* 210; ecc.), sia l'ulivo (cfr. Callimaco, *Del.* 262, con D'Alessio 1996; per la perifrasi che lo definisce cfr. le note a 70-82 e 101) sono alberi tradizionalmente legati, in vario modo, al parto di Latona, del quale identificano il luogo

preciso (cfr. anche XIII 634-5 *duasque / Latona quondam stirpes pariente retentas*). La scena della *puerpera* assetata e spossata dall'allattamento, in fuga dalla persecuzione della spietata e potente «matrigna» (*nouerca* è antonomastico per l'odio contro piccoli innocenti) con i neonati in braccio, crea il contesto patetico, e fortemente umanizzato, per aggravare la colpa degli *agrestes*. La situazione richiama il motivo della θεοξενία (cfr. la nota a V 282-3) e della violazione del diritto di ospitalità.

339-40. *Chimaeriferae* ... *Lyciae*: la Chimera, l'animale-*monstrum* presente già in Omero ed Esiodo (di cui è icona il composto epicheggiante, una coniazione che resterà *hapax* assoluto) e risultante dall'unione di membra di diversi animali (Ovidio la descrive a IX 647-8, associandola al fiume Xanto), era collocata in Licia, dove fu uccisa da Bellerofonte. È in Licia, nell'Asia Minore (e non a Delfi), che nella versione nicandrea seguita da Ovidio Latona si reca dopo il parto, regione nella quale il suo culto è ben documentato (cfr. T.R. Bryce, *The Arrival of the Goddess Leto in Lycia*, «Historia» XXXII 1983, pp. 1-13).

341-2. *siccata* ... *ebiberant*: all'arsura della sete (notevole l'espressività del sigmatismo del v. 341) si aggiunge il «prosciugamento» (l'idea indotta dal preverbio perfettivizzante del prosastico *ebiberant*) provocato nella madre dai due piccoli lattanti; ma suggerisce fuoco anche la Chimera, che notoriamente lo emette dalle fauci (cfr. anche IX 647). La situazione, e alcune scelte formali, mostrano analogie con la sete di Cerere a V 446 sgg.; un altro parallelo importante di personaggio eroico assetato, che implora acqua usando *uerba minora deo*, è Ercole in Properzio, IV 9 (su cui Myers 1994, p. 87).

343. *forte*: sulla funzione narrativa di *forte* come esca per introdurre un nuovo episodio, cfr. le note a V 118 e 469.

343-5. *lacum* ... *uluam*: la descrizione del paesaggio palustre in cui la scena si colloca è fondamentale per il suo sviluppo e la metamorfosi che vi avrà luogo. *Melitensis*: la lezione *mediocris* è molto sospetta (oltre che senza paralleli in quest'accezione) nella sua genericità, e ancor meno soddisfa la variante un tempo fortunata, *melioris*, accolta da molti. Sembra dunque necessario postulare un guasto testuale, per la cui soluzione appare molto attraente la proposta del Verheykius, segnalata da Magnus ma trascurata da editori e commentatori recenti, di emendare in *Melitensis*: una forma che permetterebbe di ritrovare dietro una paradosi oscura, come già suggeriva Burman, il nome della fonte Melite, dove l'episodio secondo la tradizione aveva luogo, e che ci trasmette Antonino Liberale, 35 (cfr. ora J.F. Gaertner, «RhM» CL 2007, pp. 93-5). Un dettaglio geografico (noto,

sia pure nella forma alterata *Melam*, anche allo pseudo-Probo, *ad Geor.* I 378) che non stona in un episodio così attento al colore e all'erudizione locale e soprattutto serve a fare chiarezza, distinguendo questo luogo d'acqua dall'altro, il fiume Xanto, che nella tradizione Latona visitava (dopo una prima sosta presso Melite, secondo Antonino Liberale, 35, 2-3), e che invece Ovidio rimuove del tutto.

346-7. *accessit ... pressit*: una *Titania* (cfr. la nota a 185) che si inginocchia, per bere ma anche per supplicare (vv. 352 *supplex peto*, 366-7 *filia Coei / supplicat*) dei contadini, è un'immagine paradossale (in *terram pressit* è implicita l'idea del «peso» divino: cfr. Rosati 2007, p. 301 nota a IV 450), che aggrava la loro colpa e giustifica la punizione ad essi inflitta.

347. *hauriret ... potura*: uno dei pleonasmi (p. es. v. 320 *uidi praesens*) e forme varie di sovrabbondanza e impaccio espressivo con cui Ovidio sembra voler caratterizzare lo stile del bovaro narratore (cfr. Bömer, *ad loc.*).

348. *rustica turba*: è evidente il valore spregiativo sia del sostantivo (cfr. la nota a V 177) che dell'aggettivo (la *rusticitas* è un bersaglio polemico centrale nell'ideologia ovidiana del *cultus*).

349-51. *usus ... munera*: la richiesta dell'acqua è giustificata da Latona con l'implicito appello a una vera e propria teoria filosofico-giuridica sul diritto ai *publica munera*. Il principio (reimpiegato argutamente da Ovidio in chiave erotica in *Ars* III 89 sgg.: cfr. Gibson 2003, *ad loc.*; Labate 1984, pp. 121-8), che è anche un antico luogo comune della saggezza popolare, vuole che alcuni beni primari (*res communes omnium*, secondo il giurista Marciano, come l'acqua, o il fuoco) debbano restare esclusi dalla proprietà privata, ed essere disponibili alla libera fruizione di tutti (esclusi gli esuli, come Latona di fatto è, cfr. v. 333 *orbem interdixit*, ma all'insaputa dei *coloni*). Fra i passi più noti che affermano tale principio, attestato già dal poeta comico Difilo (*PCG*, fr. 62, 1-3), nonché da Plauto (*Rud.* 434 *cur tu aquam grauare ... quam hostis hosti commodat?*; *Asin.* 198 *diem aquam solem lunam noctem, haec argento non emo*), cfr., p. es., Cicerone, *Off.* I 51-2 *illa communia: non prohibere aqua profluente, pati ab igne ignem capere, si qui uelit, consilium fidele deliberanti dare, quae sunt iis utilia, qui accipiunt, danti non molesta. quare et his utendum est et semper aliquid ad communem utilitatem afferendum*, e Seneca, *Benef.* IV 28, 1 *ita, quae refers, diem, solem, hiemis aestatisque cursus et media ueris autumnique temperamenta, imbres et fontium haustus, uentorum statos flatus pro uniuersis inuenerunt; excerpere singulos non potuerunt*. Il diritto all'acqua come risorsa vitale, cui Latona si appella, è dunque garantito da un principio umanitario, prima che da una norma giuridica, che non si può infrangere senza escludersi con ciò

dal consorzio umano. La metamorfosi animale dei brutali *agrestes* li destina pertanto a una condizione che essi già condividono.

352-4. *supplex ... sitim*: qui Ovidio sembra alludere alla versione, a noi nota da Antonino Liberale, 35, 1, e dunque verosimilmente adottata in Nicandro, secondo cui la ricerca dell'acqua da parte di Latona, durante il viaggio in Licia, era dettata non dalla sete, ma dall'intenzione di lavare i figli, una ragione quindi meno urgente e necessaria di quella addotta nella versione di Ovidio: cfr. Myers 1994, pp. 85-6. Con un'analoga mossa allusiva, p. es., a I 513 (*non ego sum pastor*) Apollo rinvia a un episodio, anche lì rimosso, della sua biografia, e cioè la servitù come pastore presso il re Admeto. L'insistenza su un bisogno necessario come la sete rende ovviamente più urgente e accorata la richiesta.

356-7. *nectar ... unda*: l'ironia drammatica, cioè il senso autentico di un'espressione che sfugge alla comprensione dei personaggi umani coinvolti (e spesso empi: cfr., p. es., Penteo nel libro III), diventa come altrove lo strumento che rivela il superiore controllo della realtà da parte di una figura divina. Così *nectar*, che alle orecchie dei contadini deve suonare come un'iperbole, mostrando il disperato bisogno di Latona, viene percepito chiaramente dal lettore come un cenno alla natura divina della puerpera (per la quale il nettare è bevanda abituale e appropriata). Allo stesso modo, dietro il senso più scontato dell'ambiguo *uitam dederitis in unda* («con l'acqua mi darete la vita»), va inteso anche «nell'acqua passerete la vita» (*dare* dunque come *degere*), allusivo alla prossima metamorfosi. L'espressione di Antonino Liberale, 35, 4 βίον ἔδωκεν αὐτοῖς καθ' ὕδατος apre uno spiraglio su un possibile spunto tratto dai modelli greci (forse da Nicandro).

358-60. *hi ... mouere*: come attori consumati i due lattanti traducono all'unisono in patetico gesto concreto (cfr. IV 516-7) quello che nelle intenzioni della madre doveva essere un'accorata metafora, assumendo l'atteggiamento tipico dei supplici (lo spettacolare sincronismo tra parole e gesti degli attori della scena è riflesso nella ripresa chiastica *bracchia tendunt ... tendebant bracchia*). La didascalia registica invoca la pretesa «casualità» di un colpo di teatro che risponde invece a una sapiente strategia retorica (cfr. la nota a V 118), implicitamente rilevata dal commento del narratore al v. 360. Paralleli notevoli in *Fasti* III 221-2 *et, quasi sentirent, blando clamore nepotes / tendebant ad auos bracchia parua suos*, e *Her.* 11, 85-6 *uagitus dedit ille miser (sensisse putares) / quaque suum poterat uoce rogabat auum*.

361-5. *hi tamen ... maligno*: anziché lasciarsi commuovere, i destinatari della preghiera reagiscono ostinandosi nel rifiuto, con aggiunta di offese e minacce. Ma perché la loro colpa sia totale, giustificando così la vendetta di Latona, intorbidano anche l'acqua (*turbauere* è il

gesto appropriato alla *rustica turba*, v. 348) smuovendo con mani e piedi il fondo dello stagno (la loro è quindi una brutale *insultatio*, come la definisce Servio, *ad Geor.* I 378, sia propria sia metaforica). Evidente, nei salti scomposti (per *huc illuc* cfr., p. es., *Her.* 13, 34 *huc illuc, qua furor egit, eo*; *Medea* fr. 2 Owen *feror huc illuc, uae, plena deo*; Tibullo, I 3, 70 *huc illuc inpia turba fugit*; Cicerone, *ad Att.* IX 9, 2 *aut cursem huc illuc*) e nell'animalesca indistinzione tra arti superiori e inferiori, il tratto che anticipa la metamorfosi (*saltu* sarà ripreso da *resilire*, v. 374 e da *saliunt*, v. 381). Notevole ai vv. 364-5 l'espressività dei suoni «molli» prodotti da liquide e nasali per il paesaggio palustre, che spiegherà anche l'insolito nesso *mollem* ... *limum* rilevato da Bömer.

366-9. *ira* ... *stagno*: la punizione della dea (che *ira* annuncia come uno squillo di tromba) si abbatte sui malcapitati. Latona abbandona l'ingannevole umiltà di modi per riassumere la sua *dignitas* e un linguaggio adeguato al suo rango di *Titania*, ed esprime un desiderio che subito si realizza. Suona leggermente ironica la notazione sulla sete di Latona, non più così impellente da dover essere soddisfatta prima della vendetta.

370-81. *sub undis* ... *ranae*: la metamorfosi non è altro che la «stabilizzazione» (*aeternum*, v. 369) dei precedenti, animaleschi modi di comportamento dei contadini (Römisch 1962, pp. 352-3). L'ostinato, esclusivo attaccamento all'acqua mostrato a danno di Latona diventa un istinto (*iuuat*) a viverci immersi o comunque a stretto contatto (tanto da farne il proprio unico cibo: cfr. Archestrato, *SH* 192, 11), in un continuo, convulso movimento reso dall'accumulo incalzante degli avverbi (*modo* ... *nunc* ... *modo* ... *saepe* ... *saepe*). La metamorfosi è descritta in due fasi distinte: nella prima (vv. 370-6) si insiste sulla continuità dei modi e dei gesti in rapporto all'acqua, nella seconda (vv. 377-81) viene illustrata la repellente forma fisica, esteriore, del nuovo animale nei suoi tratti tipici, che sono peraltro conseguenza dell'*ethos* dei personaggi.

374. *nunc quoque*: questo ricorrente modulo eziologico, che ha come usuale termine di riferimento il tempo extradiegetico del lettore (cfr. la nota a V 677), qui invece è interno al tempo diegetico, della storia, ed è detto dal narratore-testimone al narratore anonimo che la racconta (cfr. la nota a 317), in riferimento cioè al loro «presente». In realtà l'insistenza sulla litigiosa, rozza aggressività delle quasi-rane e sulla loro proterva propensione all'invettiva stabilisce piuttosto un parallelo fra il loro comportamento come uomini e la forma animale che essi stanno ora assumendo, segna la continuità fra il tempo precedente e quello in cui la metamorfosi si sta realizzando. Sulle analogie con la rozza insolenza delle Pieridi cfr. Clauss 1989, p. 307.

376. *quamuis* ... *aqua*: questo verso offre la più spettacolare ono-

matopea della poesia ovidiana, che mima il cacofonico gracidio delle rane. Notissimo il precedente della commedia di Aristofane, *Ran.* 209 sgg. col suo *refrain* βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

377. *inflata ... tumescunt*: il gonfiarsi è il più tipico fra i tratti fisici della rana, anche nella tradizione favolistica: cfr. Fedro, I 24, 3-4 *tacta inuidia tantae magnitudinis / rugosam inflauit pellem*, e 10 *inflare sese* (nella notissima favola del bue; ved. anche Orazio, *Serm.* II 3, 314-20), fin a passare in proverbio (Petronio, 74, 13 *inflat se tamquam rana*; Tosi 1991, p. 256) e a diventare l'emblema di un'ambizione tanto smodata quanto grottesca. Una lettura in chiave simbolico-morale che potrebbe adattarsi anche ai modesti *coloni* che hanno voluto, sia pur inconsapevolmente, confrontarsi con la grandezza eroico-epica di Latona, restandone umiliati (per le valenze simboliche della prevalenza del ventre cfr. la nota a 142).

378. *conuicia*: l'altro tratto tipico delle rane è il suono insistente (Fedro, I 2, 20 *turba petulans*) e sgradevole che emettono (di *raucae paludes* parla Frontone), così molesto e aggressivo da farlo apparire uno schiamazzo ingiurioso (anche Fedro, I 6, 5 definisce il loro verso *conuicium*, o *contumelia*, I 2, 21), che ne deforma turpemente i tratti del muso (cfr. Orazio, *Epod.* 5, 19 *turpis ... ranae*; Marziale, X 37, 5; la «bruttezza» fisica è ovviamente il corrispettivo di quella morale).

379. *terga ... tangunt*: a favore della lezione *turpe caput tendunt* è V. Zoccola, «Maia» LI 1999, pp. 41-5.

381. *ranae*: l'ultima parola ha spesso una funzione strategica, < esplicitare il nome della forma che con la metamorfosi fa il suo ingresso nel mondo (*nouae*). Un animale «basso», confinato agli acquitrini paludosi, quasi un simbolo di quella condizione modesta, anti-epica, a cui questa storia-eziologia lo riconduce.

382-400. *Marsia*. Marsia è il nome di numerosi fiumi localizzati in va- < rie regioni dell'Asia Minore (nessuno di essi sfocia comunque in mare); il più noto è un affluente del Meandro che attraversa la Frigia, e il mito di metamorfosi qui narrato ne è l'eziologia. L'idronimo, infatti, deriva (a partire da Erodoto, VII 26, che colloca la storia in Frigia) dal nome di un Satiro, o Sileno (sui suoi tratti fisici nelle arti figurative cfr. Weis 1992, p. 376), particolarmente abile nell'arte musicale (nel suono del flauto, o di altri strumenti: A. Burckhardt, in *RE* XIV 1930, col. 1988, 18 sgg.). La localizzazione frigia di questo mito musicale avrà a che fare con il dibattito sviluppatosi, specie nell'Attica del V secolo, sugli effetti del suono del flauto e sul valore della musica frigia nell'educazione (Weis 1992, p. 376; cfr. anche Plutarco, *Alc.* 2, 5 sgg.), e sul confronto con la musica greca (Weiler 1974, p. 58 nt. 87). Per la sua abilità Marsia avrebbe dunque concepito un orgoglio smi-

surato (la sua ὕβρις è un tratto che compare a partire dal *Simposio* di Platone, 215b) fino a scontrarsi in gara con Apollo (che suona invece la lira), dal quale fu sconfitto e per punizione scuoiato (la sua vicenda di orgoglio punito mostra forti analogie con quella del cantore Tamiri: cfr. la nota a V 294-678; la connessione è anche in Stazio, *Theb.* IV 182-6). La storia della sfida è brevemente narrata da Ovidio, *Fasti* VI 697-708: Minerva (che parla in prima persona) racconta di aver inventato il flauto, ma al vedere nello specchio di un fiume come lo sforzo del suono le deformava le guance, avrebbe gettato via lo strumento. Esso fu raccolto da Marsia, che acquistò una tale abilità nel suonarlo (v. 706 *arte superbus erat*) da sfidare lo stesso Apollo; questi lo sconfisse e per punizione lo spellò (vv. 707-8 *Phoebo superante pependit; / caesa recesserunt a cute membra sua*; con alcune variazioni la storia è narrata da Igino, *Fab.* 165 e Apollodoro, I 4, 2 [24]; cfr. Weiler 1974, pp. 37-59). La versione abituale si conclude con la metamorfosi del Satiro nel fiume che ne prenderà il nome (analoga, p. es., a quella di Aci a XIII 896-7; Forbes Irving 1990, p. 304), mentre quella attestata da Ovidio (e in un'altra fonte mitografica) fa nascere il fiume dal pianto degli abitanti dei boschi, come Satiri, Fauni e ninfe, a lui legati (un mito analogo di metamorfosi in Apollonio Rodio, I 1066-9; altri personaggi che piangendo si trasformano in fiumi, laghi o fonti sono Ciane a V 427-37, Irie a VII 380-1 e Biblide a IX 663-5; è determinata invece dalla paura la metamorfosi acquatica di Aretusa a V 632-6; Forbes Irving 1990, pp. 300-1). Quasi un esito simbolico di quello «spossessamento del sé» che lo scuoiamento in qualche modo rappresenta (Theodorakopoulos 1999, pp. 156-7). Nella metamorfosi in fiume non si colgono connessioni evidenti con tratti del carattere o del comportamento di Marsia, ma è chiaro che lo sciogliersi in un pianto disperato (suo o di figure a lui care: propriamente il suo corpo qui scompare) ha un legame col pianto senza fine di Niobe (vv. 310-2).

Tutto quel che riguarda la competizione fra Marsia e Apollo (occasione della sfida, modalità di svolgimento) qui viene completamente taciuto; mentre, p. es., sarà narrato assai più diffusamente l'agone analogo fra Apollo e Pan a XI 153-71. Si può forse supporre che Ovidio, dopo le Pieridi e Aracne, abbia voluto evitare di ripetere uno schema di opposizione fra mortali arroganti e divinità prima pazienti e poi inflessibili nel castigo, ma certamente l'effetto che risulta da questa obliterazione della colpa è quello di un dio che viene da subito descritto come impegnato a mettere in atto una punizione (una replica del ruolo svolto coi figli di Niobe) tanto spietata quanto compiaciuta nel suo sadico voyeurismo (sotto questo aspetto l'episodio si allinea ad altri racconti del libro, come il taglio della lingua di Filomela o lo smembramento del piccolo Iti e il banchetto cannibalico che ne segue). Marsia

appare insomma la vittima di una crudeltà senza misura da parte del vincitore (Tissol 1997, pp. 125-6), e comunque sproporzionata alla colpa (tanto da dar luogo alla figura di un Apollo Carnefice: cfr. Svetonio, *Aug.* 70 *Apollinem, sed Tortorem, quo cognomine is deus quadam in parte urbis colebatur*). Una crudeltà che non si arresta di fronte al ravvedimento del colpevole (*piget*, v. 386), il quale, pur rinnegando lo strumento che ha provocato la sua rovina, non ottiene la clemenza del vincitore. Inoltre, secondo un'altra versione, attestata p. es. da Igino e Apollodoro, Apollo avrebbe conseguito la vittoria solo grazie all'espediente furbesco di sfidare il rivale a suonare con lo strumento rovesciato, operazione possibile per la lira ma non per il flauto. Le stesse parole di Marsia (che cita quelle divine di Minerva: cfr. sotto) sembrano suonare come una critica alla disumana ferocia vendicativa di Apollo (di tale tenore anche le parole di Era a Latona in Luciano, *Dial. deor.* 16, 2). Dopo la colpevolezza certa dei contadini licii dell'episodio precedente, la punizione di Marsia torna a sollevare in maniera ancora più acuta i dubbi sul carattere crudele e arbitrario della giustizia divina che abbiamo già visto sollecitati dalle vicende di Niobe e di Aracne (e che negli artisti sembra avere un bersaglio privilegiato).

Il contesto in cui la vicenda di Marsia è inclusa nei *Fasti*, ossia la festa dei suonatori di flauto, le *Quinquatrus*, ha fatto pensare a una connessione con l'elegia (alle cui origini greche la *tibia* viene collegata) e la «censura» di Marsia è stata messa in rapporto con il poeta cui l'elegia costerà la punizione del potere augusteo (Barchiesi 1994, p. 80; cfr. anche Newlands 1995, pp. 197-200). Ma il problema del rapporto col potere sembra in ogni caso collegato strettamente a una figura come Marsia, associata alla sfera di Bacco-Libero e alle lotte politiche dei plebei nel IV sec. a.C.: una sua statua era posta nel Foro a Roma, come anche in numerose città municipali e colonie, e dovunque costituiva un simbolo di libertà civica (Servio, *ad Aen.* III 20 *in liberis ciuitatibus simulacrum Marsyae erat, qui in tutela Liberi patris est*; cfr. anche *ad Aen.* IV 58; P. Veyne, *Le Marsyas "colonial" et l'indépendence des cités*, «RPh» LXXXV 1961, pp. 87-98; Small 1982, pp. 68-92; Wiseman 1994, pp. 73-4 e 78). Tanto più questa connessione era implicita nel rapporto di Marsia con la divinazione degli auguri (cfr. la nota a 387-91), secondo Cicerone la più alta autorità statale (*Leg.* II 31 *maximum autem et praestantissimum in re publica ius est augurum cum auctoritate coniunctum*). Una lettura dunque «politica» della sua competizione col potere olimpico (cioè augusteo) poteva risultare abbastanza ovvia (un cenno in Weis 1992, p. 367), soprattutto in considerazione del nesso, anche etimologico, che veniva percepito fra *Augustus* e *auguria* (Svetonio, *Aug.* 7, 4 e Small 1982, pp. 101-2).

La storia è raccontata da un narratore anonimo, che subentra all'al-

tro anonimo autore (*unus*, v. 317 e *nescioquis*, v. 382) del racconto della rovina (*exitium*, v. 383) dei contadini licii puniti da Latona. La connessione fra i due miti è tematica, ma anche geografica (restiamo, dopo Lidia e Licia, in area «frigia»: sulla Frigia per i Romani cfr. ora P. Hardie, «Phrygians in Rome/Romans in Phrygia», in G. Urso [ed.], *Tra Oriente e Occidente. Indigeni, Greci e Romani in Asia Minore*, Pisa 2007, pp. 93-103) e narrativa (il matronimico *Latous* rileva la continuità con la funzione di Apollo come agente della punizione nella storia precedente), sebbene qui la competizione sia soppressa. C'è da chiedersi se l'insistenza sull'anonimato del narratore non sia da collegare con il carattere «popolare» di Marsia e più in generale dei Satiri (e l'eventuale produzione letteraria latina a essi collegata: cfr. Wiseman 1994, pp. 65-85), accentuando così il carattere irregolare e «sovversivo» del personaggio che sfida il potere olimpico e ne viene duramente punito. Sull'episodio cfr. Feldherr – James 2004 e ora Newlands 2009.

384-5. *Tritoniaca* ... *detrahis*: il quadro si apre subito sui lamenti di Marsia: la domanda (che fa dubitare della giustizia della pena) sembra implicare un'accusa di «snaturamento» che muoverebbe l'intenzione punitiva del dio (per *me mihi detrahis* cfr. *ille sibi ablatus* di V 546; Tissol 1997, pp. 59-60; Theodorakopoulos 1999, p. 156; Hardie 2002b, p. 254). *Tritoniaca*: è l'unico accenno qui a Minerva (figura dominante nel ruolo di rappresentante del potere olimpico all'interno del poema fino alla storia di Aracne), inventrice del flauto, e alla storia del suo ripudio. La forma dell'epiteto (anche a XV 358) è un *hapax*; su *Tritonia* cfr. la nota a 1-2 (l'accostamento *Tritoniaca Latous* suggerisce l'idea di un potere divino schiacciante).

386. *non est* ... *tibia tanti*: una chiara ripresa delle parole con cui Minerva, guardandosi allo specchio e vedendo il proprio volto deformato dallo sforzo necessario al suono (motivo per cui, secondo Igino, era stata irrisa da Giunone e Venere), aveva gettato lo strumento: cfr. *Ars* III 505-6 *«i procul hinc», dixit «non es mihi, tibia, tanti», / ut uidit uultus Pallas in amne suos*; e *Fasti* VI 699-701 (dove parla la dea) *uox placuit: faciem liquidis referentibus undis / uidi uirgineas intumuisse genas. / «ars mihi non tanti est; ualeas, mea tibia» dixi*. Citando Minerva, che aveva rigettato lo strumento perché causa di degradazione del decoro confacente alla sua immagine divina (Gibson 2003, *ad loc.* vi vede un *exemplum* della tradizione moralistica sull'ira), Marsia rigetta anche lui il flauto come fonte di disgrazia, ma forse insinua un richiamo ad Apollo e alla degradazione cui la sua feroce brama di vendetta lo espone. Notevole, per converso, il distacco davvero olimpico di Apollo, disteso e sorridente, in Filostrato minore, *Imagines* 2, 3 (su cui cfr. Goretti 2004; in analogo atteggiamento di distratta indifferenza il

dio è rappresentato nel noto *Scorticamento di Marsia* di Tiziano), il quale affida la sua furia vendicativa alla mediazione di un barbaro descritto nell'atto di affilare un coltello «con occhi ardenti» rivolti alla prossima vittima, e in preda a un autentico piacere sadico (2, 2 «egli ha sorriso in modo selvaggio all'idea di ciò che sta per fargli, non capisco se perché ne prende piacere o se perché il suo animo si gonfia d'orgoglio al pensiero di uccidere»; Goretti 2004, pp. 39-40 e nt. 50). Sul *Marsia* di Tiziano cfr. A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988^2, pp. 225-43; sulla fortuna figurativa del mito E. Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*, Newark-London 1993.

387-91. *cutis ... fibras*: la descrizione dello scuoiamento di Marsia, < che nella tradizione moralistico-allegorica verrà interpretato come l'eliminazione della pelle in quanto superficie che si può «gonfiare», cioè simbolo dell'orgoglio arrogante, è tanto grottesca (da apparire intenzionalmente «assurda»: Cole 2008, p. 83 nt. 155) quanto spettacolare, anche in certe formulazioni paradossali come *nec quidquam nisi uulnus erat* (da confrontare con XV 529 *unumque erat omnia uulnus*, nella descrizione di un altro «uomo-ferita», Ippolito, anche lui distrutto nel corpo per volontà divina). L'occhio del narratore si sofferma analiticamente sul movimento degli organi interni del corpo e attraverso *possis*, il consueto modulo ecfrastico dell'apostrofe al lettore-spettatore (cfr. la nota a V 193-4), egli invita il lettore a fare altrettanto (cfr. Segal 2005, p. LXI; analogo modulo nella descrizione del corpo smembrato di Ippolito a XV 527-9 *fessamque uideres / exhalari animam nullasque in corpore partes, / noscere quas posses*). L'attenzione alla vista delle membra palpitanti, cioè del corpo vivente «sotto la pelle», che ha fatto pensare ai macabri spettacoli da anfiteatro (Galinsky 1975, p. 134), sembra piuttosto quella di un vero *extispicium*, la consultazione delle interiora animali (eccezionalmente anche umane) da parte degli aruspici a scopo augurale (cfr. Cicerone, *Diu.* I 16, con Pease 1920-23, pp. 252-6; S. Timpanaro, introduzione a Cicerone, *Della divinazione*, Milano 1988, pp. XXXVI-XLI), cui il lettore viene invitato a partecipare. Per l'analogia del lessico cfr. p. es. XV 576 *trepidantia consulit exta*; Virgilio, *Aen.* IV 64 *spirantia consulit exta*; Seneca, *Thy.* 755-8 *erepta uiuis exta pectoribus tremunt / spirantque uenae corque adhuc pauidum salit; / at ille fibras tractat ac fata inspicit / et adhuc calentes uiscerum uenas notat* (l'insistenza, marcata dai participi, sulla vitalità di organi e viscere, dipende dalla convinzione che la loro capacità profetica fosse maggiore appena prima della morte: Pease 1920-23, p. 255). Anche la parola conclusiva della scena, *fibras*, è un tecnicismo («das Wort der Dichter für *exta* oder *iecur*»: O. Thulin, in *RE* VII 1912, col. 2453, 41 sgg., *s. u.* «haruspices»; cfr. p. es.

Met. XV 136-7 *protinus ereptas uiuenti pectore fibras / inspiciunt mentesque deum scrutantur in illis* e 795; Manilio, I 92 *consultare fibras*; Tibullo, I 8, 3 e II 1, 26, con Smith 1913), e rinvia alla pratica dell'aruspicina. L'*extispicium* praticato da Apollo, il dio *augur* per antonomasia (cfr. Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 2, 32), su Marsia deve essere collegato alla tradizione secondo cui un Marsia, re della Frigia, era all'origine, in Italia, della disciplina augurale, di cui l'aruspicina era parte: cfr. Servio, *ad Aen.* III 359 *non nulli autem dicunt a Marsya rege missos e Phrygia regnante Fauno, qui disciplinam auguriorum Italis ostenderunt* e la documentazione raccolta da Small 1982, pp. 74-7 e 93-104 (sulle implicazioni politiche del controllo delle pratiche augurali).

392-5. *illum* ... *pauit*: il compianto di Satiri, Fauni e altri abitanti semi-divini e umani dei boschi (cfr. I 192-3) impregna il terreno dando origine al fiume della Frigia che da Marsia prende il nome (e che non sbocca nel mare ma è un affluente del Meandro). Con il compianto dei soli Satiri, che non ha peraltro ragioni eziologiche, si conclude anche la descrizione del *Marsia* di Filostrato minore; le sole ninfe piangono invece Marsia in *Anth. Pal.* VII 696. La descrizione di un pianto corale in ambiente bucolico, e certi dettagli espressivi (come l'elencazione per polisindeto), ricordano il lamento del mondo pastorale per il poeta-pastore Dafni in Virgilio (*Ecl.* 5, 20 sgg.) e quello per Gallo in *Ecl.* 10 (cfr. in partic. vv. 13-5; Kenney 1986, p. 411; Tissol 1997, p. 127); il che ha spinto a vedere in Marsia, l'artista orgoglioso punito dal potere olimpico, una figura del poeta colpito dal potere augusteo (Galasso 2000, p. 1043).

392. *siluarum numina*: per il cosiddetto *schema Cornelianum* (possibile indizio del richiamo a Gallo) cfr. la nota a V 676.

393. *carus Olympus*: il testo allude certamente all'Olimpo che, da <
varie fonti, sappiamo essere figura a lui cara: il padre (Apollodoro) o piuttosto un allievo e amasio di Marsia (così Ovidio, *Pont.* III 3, 42); ma sembra contenere anche una nota sull'atteggiamento di Marsia verso l'Olimpo e i suoi dèi. Dire che «anche allora», cioè nonostante la spietatezza di Apollo, Olimpo gli resta caro, sembra un modo sardonico di suggerire *e contrario* la sua avversione all'Olimpo divino (lo stesso compianto generale che la sua morte suscita fa di lui un personaggio tutt'altro che biasimevole). E anche il nuovo fiume appare come un simbolo della pietà umana che contrasta con l'inesorabile crudeltà divina (Fabre-Serris 1995, p. 78).

399. *inde* ... *aequor*: il testo del verso ha giustamente suscitato molti sospetti; anche Tarrant 2004 ritiene *rapidum* corrotto. Nell'immagine, topica, del fiume che dai monti corre al mare (anche se nella realtà il Marsia confluisce nel Meandro) di norma è il suo corso a es-

ser detto «rapido» (p. es. Virgilio, *Aen.* II 305 *rapidus montano flumine torrens*; VII 31-2 *uerticibus rapidis ... / in mare prorumpit*; XII 523-4 *decursu rapido de montibus altis / dant sonitum spumosi amnes et in aequora currunt*; pseudo-Tibullo, IV 3, 9; Ovidio, *Am.* I 15, 10; ecc.): da qui nascono correzioni come *rapidus*, *rapide* e simili (cfr. Ramírez de Verger 2006, p. 326). D'altra parte qui l'idea (che potrebbe aver a che fare con la denominazione erodotea di Καταρρήκτης, VII 26) è già implicita in *ripis decliuibus* (e proprio questa immagine può avere «meccanicamente» generato *rapidum*), mentre ci si attende piuttosto un epiteto da unire a *aequor* (che *rapidum* può sì essere, ma in altri contesti, di mare tempestoso, e non in relazione a un fiume che vi si getta: p. es. Tibullo, I 2, 42 *is Venerem e rapido sentiet esse mari*; III 7, 193 *pro te uel rapidas ausim maris ire per undas*; Valerio Flacco, IV 270 *rapidum uentis certantibus aequor*). Tarrant segnala come proposta di emendamento *patulum* di Reeve, ma l'immagine della «fuga» di un Marsia umiliato e in cerca di pace (un'idea forse implicita in *petens*) potrebbe suggerire piuttosto qualcosa come *placidum* (comunissimo per il mare, e anche in opposizione con *rapidus*: p. es. pseudo-Tibullo, III 7, 126 *rapidum placidis etiam mare constitit undis*).

400. *Marsya*: secondo una tecnica frequente nel poema (cfr. p. es. IV 383; Bernbeck 1967, p. 44 sgg.), è taciuto fino alla fine il nome del protagonista (indicato allusivamente come *Satyrus* all'inizio, v. 383), in associazione al fiume cui egli ha dato origine.

401-11. *Pelope*. Questo breve episodio conclude, attraverso un richiamo della vicenda-αἴτιον delle sciagure che la colpiscono, la saga della famiglia di Tantalo. Niobe stessa aveva rivendicato l'onore eccezionale toccato a suo padre di sedere alla mensa degli dèi (v. 173), mentre Latona (cfr. vv. 211-3) aveva solo alluso indirettamente alle colpe di Tantalo. L'intervento di Pelope, a seguito della sciagura toccata alla sorella Niobe, riconduce anche la vicenda legata a lui e al suo mito di smembramento (un tema ricorrente in questo libro, e in cui rientra anche la sorte di Marsia: cfr. *Fasti* VI 708 *caesa ... membra*) al problematico confronto con la divinità, da cui i mortali, soprattutto nei miti di questa sezione del poema, sembrano uscire sconfitti e umiliati, vittime di prove di forza che spesso appaiono gratuite e pretestuose. La più nota vicenda mitica relativa a Pelope lo vede in gara nella corsa dei carri con Enomao per la mano della figlia di quest'ultimo, Ippodamia; gara vinta mediante la corruzione dell'auriga del carro rivale Mirtilo. La storia, riferita qui brevemente e che Virgilio cita come esempio di soggetto letterario abusato (*Geor.* III 6-7 *cui non dictus ... umeroque Pelops insignis eburno?*), era narrata nella prima *Olimpica* di Pindaro, e anche altrove è definita notissima (p. es. Tibullo, I 4, 63-

4 *carmina ni sint, / ex umero Pelopis non nituisset ebur*), nonostante non ne restino trattazioni estese (e una scarsissima documentazione figurativa). Pindaro, che la presenta come tradizionale e ne prende le distanze per l'empietà verso gli dèi (per una ridiscussione del problema cfr. C. Brillante, *Tantalo e Pelope nell'*Olimpica *I di Pindaro*, «QUCC» XXXVIII 2, 1991, pp. 15-24), narrava che Pelope era stato smembrato dal padre Tantalo, che ne aveva offerto le carni in pasto agli dèi (per mettere alla prova la loro onniscienza). Questi si sarebbero ritratti inorriditi dal pasto cannibalico, con la sola eccezione di Cerere, che, distratta dal dolore per la perdita della figlia, avrebbe mangiato l'omero sinistro del giovane. Successivamente, oltre a punire Tantalo, gli dèi avrebbero ricomposto il corpo di Pelope, sostituendo la scapola mancante con una protesi d'avorio: cfr. Igino, *Fab.* 83; Servio, *ad Aen.* VI 603; la scapola d'avorio di Pelope si conservava in mostra a Olimpia: Pausania, V 13, 6, con Maddoli – Saladino 1995, pp. 255-6; Plinio, *Nat. Hist.* XXVIII 34.

Anche il breve, ellittico episodio di Pelope rientra tematicamente nella serie di miti del corpo umano smembrato o violato per mano divina, così come per mano divina esso viene qui ricomposto. Miti che vedono gli dèi impegnati a manipolare come materia il corpo degli uomini, e che sollevano dubbi inquietanti sul loro illimitato potere, in una sezione del poema centrata sul problematico rapporto (che è anche un rapporto di forza, per definire limiti e confini) tra umani e divini. Al tempo stesso il motivo del pasto cannibalico (sia pur involontario, e indotto dall'inganno umano) alla mensa divina anticipa, e in qualche modo attenua, l'orrore del cannibalismo di Tereo che nell'episodio successivo si ciba ignaro delle carni del figlio (Fabre-Serris 1995, p. 364). Sul tema, e le relazioni tra i due miti, cfr. anche F. Frontisi-Ducroux, «Il figlio spezzettato», in G. Petrone – S. D'Onofrio (edd.), *Il corpo a pezzi*, Palermo 2004, pp. 9-23. Legge lo smembramento di Pelope «uomo bionico» come figura di transizione tra la parte divina e quella eroica del «corpo» del poema L. Morgan, *Child's Play: Ovid and His Critics*, «JRS» XCIII 2003, pp. 87-8.

401-3. *Talibus ... inuidia est*: la reazione popolare alla punizione di un empio è, come sempre, dettata da pietà per le vittime della sciagura, ma anche da biasimo per il colpevole. Sul piano dell'economia narrativa qui il motivo funge anche da raccordo con l'episodio di Niobe: il pianto ha come oggetto il re tebano Anfione e i suoi quattordici figli innocenti, ma non include Niobe (*mater* quasi antonomastica), in quanto colpevole (su *inuidia* cfr. la nota a V 512-3). C'è tuttavia un'ambiguità analoga a quella dei vv. 313-6 (cfr. la nota relativa), perché Pelope, figlio di Tantalo, va immaginato in Lidia (benché origina-

rio del Peloponneso, di cui è eponimo: cfr. Bömer), ma il richiamo a Tebe prevede, dopo la parentesi in Asia Minore, un ritorno alla situazione dei vv. 313-6, e Tebe dopo questo breve inserto continuerà a fare da cornice strutturale (cfr. vv. 412-20).

403-5. *hanc ... sinistro*: a fronte del biasimo popolare rivolto a Niobe, il solo Pelope piange «anche lei» (la lezione minoritaria *tamen hanc*, su cui cfr. anche Ramírez de Verger 2006, p. 331, accolta da Tarrant in luogo di *hanc tunc*, evita molto economicamente il problematico *tunc quoque*). *Hanc quoque* distingue dal comportamento generale quello di Pelope, che compiange la sorte sventurata della sorella (rischiando dunque lui stesso di sfidare l'ira divina) alla pari degli altri membri della sua famiglia (il tema è documentato anche nella tradizione figurativa: cfr. I. Triantis, in *LIMC* VII 1, 1994, p. 286 *s. u.* «Pelops»). Il gesto teatrale con cui (evidentemente di fronte a un pubblico che non ne condivide l'atteggiamento) mostra la sua spalla d'avorio non è una generica ostentazione di dolore (Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966; Anderson 1972), ma va letto come l'argomento con cui egli giustifica la propria pietà anche verso Niobe, e che evidentemente costituisce un atto d'accusa contro gli dèi, responsabili della sua menomazione (nel caso specifico contro Cerere: cfr. sopra). *deduxit*: dietro la lezione (quasi unanime: cfr. Tarrant 2004, p. 495) dei codici Luck 2005b, p. 260 (ma anche p. 270) sospetta, non senza qualche ragione, un più probabile *diduxit*, cioè la lacerazione della veste, che accentuerebbe la patetica teatralità del gesto. Molto simile al gesto enfatico di Aiace a XIII 264 *«aspicite en!» uestemque manu diduxit* (così, dubbiosamente, anche Tarrant; la tradizione qui è divisa tra i due verbi).

406-11. *concolor ... illo*: viene qui compresso il racconto (attribuito a una fonte anonima, e senza commenti di sorta) dello smembramento di Pelope da parte del padre, e della ricomposizione del suo corpo a opera degli dèi. La scomparsa del solo omero sinistro non viene spiegata (ma l'associazione, che il lettore avrà operato, con la negligenza di Cerere sconvolta per la perdita della figlia richiama, anche in un'ottica di coesione strutturale, la vicenda che occupa gran parte del libro precedente).

409. *cui*: l'intervento di Tarrant (che attribuisce il merito a un suggerimento epistolare di M. Akrigg) sistema nitidamente un testo altrimenti problematico (*qui locus*): a mancare (*defuit*) non può essere un *locus*, ma uno dei *membra*, cioè quello che si colloca a metà (*cui locus est ... medius*) fra collo e sommità del braccio. Risolutivo il parallelo con la ricomposizione del corpo di Ippolito nella chiusa della *Fedra* di Seneca (*fortis hic dextrae locus*, v. 1258).

411. *integer*: la sostituzione della *pars non comparens* con una pro- <

tesi d'avorio (*umero non perpetuo eburneum eius loco Ceres aptauit*, Servio, *ad Aen.* VI 603) «reintegra» il corpo di Pelope (tanto da renderlo ancora più bello, così che Poseidone se ne innamora: Pindaro, *Ol.* 1, 25 sgg.), ma non cancella evidentemente l'offesa, di cui resta traccia nel suo animoso antagonismo. Per quanto simile all'incarnato umano (tanto da giustificare il dubbio di Pigmalione: *an sit / corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur*, X 254-5), l'avorio «incorporato» non è perfettamente *concolor* (v. 406) a esso, e risalta in questo corpo che in parte è anche una statua (un tratto che ricorda il destino di sua sorella Niobe). L'assimilazione a questo materiale pregiato, che funge spesso da metafora o similitudine per indicare la brillantezza di un corpo o di sue parti, estetizza ed erotizza il nuovo corpo-statua di Pelope (sul carattere erotico dell'avorio, consacrato dall'elegia, cfr. A. Sharrock, *Womanufacture*, «JRS» LXXXI 1991, p. 40), che dalla morte torna alla vita grazie all'avorio e alla mano degli dèi (che agiscono quasi come artisti nel ruolo di Pigmalione).

412-23. La sezione funge da raccordo fra la vicenda di Niobe (di cui quelle di Latona, di Marsia e di Pelope sono sostanzialmente appendici) e quella di Tereo (dunque tra il ciclo tebano e quello ateniese). Quest'ultima è introdotta mediante un catalogo, struttura tipicamente epica, delle tante città che inviano ambascerie dei propri sovrani (un'iniziativa sollecitata dai sudditi, quasi a insistere sul popolo come depositario di *pietas* e religiosità) per partecipare al lutto della casa reale di Tebe (la fine di quei racconti, fatti da vari narratori interni come commento alla punizione di Niobe, segna quindi un ritorno *ad praesentia*, v. 401). Il catalogo non include però Atene, e offre così l'occasione per motivare la sua assenza (secondo il ricorrente modulo narrativo «tutti, tranne x», del quale poi si comincia a parlare: su questo tipo di «transizione per assenza» cfr. Solodow 1988, pp. 43-4). Parlando di città, guerre e alleanze, dopo tante vicende che avevano al centro figure divine, esso segna un forte scarto rispetto a tutto il passato, e sembra «fare il punto» sulla storia del mondo (anche rispetto al futuro: *nondum*, *neque adhuc*) tracciando il quadro entro il quale d'ora in poi si collocheranno gli avvenimenti. Si ha insomma la forte sensazione di un ingresso nella storia «umana» (Schmidt 1991, pp. 124-5), dove la presenza attiva degli dèi si attenua, e viene così introdotto quel mito di Tereo che è la prima grande storia esclusivamente di mortali, e non prevede divinità fra i suoi protagonisti.

Il catalogo include, con l'esclusione finale di Atene, tutte le principali città della Grecia e soprattutto del Peloponneso (di cui solo Calidone, in Etolia, non fa parte). Inizia con un verso solennemente greco-epico (modellato su Omero, *Il.* IV 52 Ἄργός τε Σπάρτη τε καὶ

εὐρυάγυια Μυκήνη), che elenca alcune tra le città più illustri, a cominciare da Argo e Micene (delle quali quella di Pelope secondo la tradizione già omerica, e come ricorda l'epiteto stesso, era stata la casa regnante: comprensibile dunque la loro vicinanza affettiva dopo la sciagura), e che evoca un'idea di «tempi degli inizi», suggerendo appunto l'ingresso nella storia. Naturalmente il catalogo, con le indicazioni sulle case regnanti, è anche uno snodo essenziale per ricostruire la struttura cronologica del poema: cfr. soprattutto Cole 2008, p. 22 (in particolare, il sincronismo tra il regno di Pandione e Pelope accomuna Ovidio allo schema cronologico di Castore di Rodi: cfr. Cole 2004, p. 361).

415. *nondum ... Dianae*: il *terminus ante quem* rinvia alla notissima storia della caccia al cinghiale, che sarà narrata nel libro VIII, v. 273 sgg.: oltre a costituire una didascalia utile a definire l'impianto cronologico del poema, il rimando interno funziona come esca per sollecitare le aspettative del lettore.

416-7. *Orchomenos ... Messene*: anche i due epiteti che legano paronomasticamente Orcomeno (probabilmente la città dell'Arcadia, già a V 607, e non l'omonima in Beozia), omericamente definita *ferax*, e Messene, nel sud del Peloponneso, detta *ferox* per la proverbiale bellicosità dei suoi abitanti, conferiscono un colore epicheggiante al catalogo.

417. *humilesque Cleonae*: quella elencata dopo *Patrae* (l'odierna Patrasso, sulla costa nord-occidentale del Peloponneso), è una modesta città dell'Argolide. Il toponimo (il cui epiteto sembrerebbe «corretto» da Stazio, *Theb.* IV 47 *ingenti turritae mole Cleonae*) ha qui la sua prima apparizione in poesia latina, ed è spesso citato in relazione a Ercole e al leone nemeo (p. es. Stazio, *Theb.* VI 837; pseudo-Seneca, *Herc. Oet.* 1891).

418. *Pylos*: un altro effetto omerico è nel richiamo alla città di Nestore (*Pylius* per antonomasia: cfr. VIII 365; XII 537 e 542), sulla costa sud-occidentale del Peloponneso, attraverso suo padre Neleo (che secondo alcune fonti avrebbe sposato l'unica figlia di Niobe sopravvissuta, Clori). *neque ... Troezen*: sita sulla costa nord-orientale del Peloponneso, Trezene è stabilmente associata (cfr. p. es. XV 296 e 506; *Her.* 4, 107) al nome del suo re Pitteo, figlio di Pelope (VIII 622-3); ma anche qui si fissa scrupolosamente la cronologia relativa.

419-20. *bimari ... Isthmo*: con la loro struttura speculare i due versi, che hanno la consueta funzione riepilogativa di analoghi moduli in fine di catalogo (tutte le città «chiuse» da Corinto, cioè nel Peloponneso, e quelle esterne che guardano alla città da nord), sono quasi un'icona della «doppiezza» di Corinto, la città dell'istmo, e perciò

proverbialmente *bimaris*, dai due mari: su questo luogo-icona del confine tra due sezioni del poema (così come sui Dardanelli all'inizio della sezione storica, a XI 195) ved. Barchiesi 1994, p. 248. La notorietà del suo bronzo, familiare al lettore di Ovidio, è verosimilmente molto posteriore al tempo in cui la storia si svolge (prima ancora della guerra di Troia), ma questo e altri «anacronismi» del catalogo servono a tener vivo il dialogo con il lettore e la sua concreta esperienza.

421-3. *Athenae ... muros*: l'assenza di Atene nell'assolvere a un *officium* pietoso (ma che ha anche una sua funzione politica) è definita «incredibile» dal narratore, per la fama consolidata di Atene come città-emblema dei valori della cultura e della civilizzazione (cfr. Barchiesi 2005, pp. 304-5 nota a II 795-6) ma anche di quello, qui centrale, della misericordia («perché unica tra le città sa provar compassione» recitava un verso di Callimaco, fr. 51 Pfeiffer = fr. 60 Massimilla, che sul tema chiudeva il secondo libro degli *Aitia*; sul *topos* cfr. la ricca documentazione di Massimilla 1996, *ad loc.*). Si anticipa in questo modo un tema cruciale del prossimo episodio, così come il confronto, che avrà esiti tragici, di Atene con il mondo barbarico (lo suggerisce anche l'accostamento *barbara Mopsopios*: per questo epiteto ricercato cfr. la nota a V 660-1). <

424-674. *Tereo, Procne e Filomela*. Il mito più truce e sanguinario del poema, e probabilmente dell'intera mitologia greco-latina, ha origini molto antiche, e larghissima diffusione. Già Omero, *Od.* XIX 518-23 accenna, come a vicenda ampiamente nota, al canto dell'usignolo (al quale Penelope assimila il proprio lamento) che piange il figlioletto Itilo perduto, ma il carattere ellittico del rinvio al mito presupposto (in cui anche le forme dei nomi sono diverse o oscillanti) ne rende il profilo difficilmente definibile. Sono attestate poi diverse versioni della saga, localizzate in varie regioni della Grecia, e con variazioni nei nomi dei protagonisti (una sintesi chiara e informata in Galasso 2000, p. 1046 sgg.). Il mito comunque sembra aver trovato la sua fisionomia definitiva nel *Tereo* di Sofocle (anteriore agli *Uccelli* di Aristofane, del 414 a.C.), probabilmente la sua tragedia più importante fra quelle perdute, di cui restano alcuni significativi frammenti (una buona discussione generale in Fitzpatrick 2001, pp. 90-101). Molto dibattuti, anche per le spiccate analogie tematiche, sono i rapporti del *Tereo* con la *Medea* di Euripide (del 431), generalmente ritenuta più tarda; per una argomentata proposta di datazione invertita, e dunque di seriorità della tragedia sofoclea, dopo Cazzaniga 1950-51, I, pp. 62-3, cfr. ora J. March, «Sophocles' *Tereus* and Euripides' *Medea*», in Sommerstein 2003, pp. 139-61. Da Sofocle dovevano dipendere sia il *Tereus* di Livio Andronico (ne abbiamo pochissimi versi: *TRF* 24-9) sia quello di Ac- <

cio (*TRF* 634-50 = 439-54 Dangel; cfr. R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze 1980, pp. 22-4; Ead. 2002a e 2002b). Quest'ultimo dovette godere di ampio successo, probabilmente anche perché, come attesta Cicerone (*ad Att.* 16, 2-3; *Phil.* 1, 36), si prestava a una lettura in chiave politica, cioè anti-tirannica. Sarà però Ovidio a fornire una versione ampia e articolata della vicenda, che si imporrà diventando il testo di riferimento di questo mito per tutta la cultura occidentale.

La storia è quella di uno stupro, per di più incestuoso (cfr. la nota a 537-8; Moreau 2002, pp. 241 e 251), inflitto dal re barbaro Tereo alla cognata ateniese Filomela, seguito da mutilazione fisica della vittima (per impedire a Filomela di denunciarlo Tereo le taglia la lingua, e la tiene prigioniera giustificando alla moglie la sua scomparsa con la morte). Filomela riesce però a comunicare l'accaduto alla sorella, e insieme vendicano il crimine con un crimine non meno orrendo, che combina l'azione infanticida di Medea (Procne uccide Iti, figlio suo e di Tereo) con il pasto cannibalico di Tieste (le carni di Iti sono imbandite all'ignaro Tereo). La fuga finale delle due sorelle inseguite da Tereo inorridito si conclude con la metamorfosi dei tre protagonisti in uccelli. La tradizione letteraria greca conosce, oltre alla metamorfosi di Tereo in upupa (di cui si parla ripetutamente negli *Uccelli* di Aristofane), quella di Procne in usignolo (che col suo canto lamentoso continua a piangere la perdita del figlio) e di Filomela in rondine (il cui caratteristico verso stridulo e sincopato poteva trovare un'eziologia nel taglio della lingua, che impediva un canto disteso: cfr., p. es., Nonno, *Dion.* XII 75-8 «diventerà una rondine che coi suoi stridii testimonierà il silenzio impostole dal taglio della lingua»; trad. D. Gigli Piccardi). Nella tradizione latina, quella per cui ci è familiare «e garrir Progne e pianger Philomena», la metamorfosi delle due sorelle è invece generalmente invertita: Filomela è trasformata in usignolo (probabilmente per effetto della falsa etimologia che faceva percepire nella parola un riferimento al canto, gr. μέλος: Dunbar 1995, p. 140), e Procne in rondine (ma nello stesso Ovidio resta traccia dell'altra versione p. es. in *Trist.* V 1, 60, dove *Procne* designa certamente l'usignolo). Diversamente da quanto generalmente si afferma (p. es. Ciappi 1998b, e ancora Monella 2005, pp. 207-12; Gildenhard – Zissos 2007, p. 12), Ovidio, pur alla sua maniera elusiva, non lascia dubbi sul fatto che segue qui la tradizione latina: Filomela diventa usignolo e Procne rondine (cfr. la nota a 667-70), in linea con l'eziologia che motiva le rispettive abitudini etologiche dei due uccelli (mentre, non a caso, non si accenna ai suoni che essi emettono). Quanto a Tereo, la sua metamorfosi in upupa è probabilmente da connettersi all'eziologia del verso *pou-pou* (gr. ποῦ ποῦ, «dove?»), cioè la domanda che spiegherebbe la sua continua ricerca di Iti, oppure a quella (attestata in un frammento del *Tereo* di Sofocle,

581 Radt, in precedenza attribuito a Eschilo) che vede in ἔποψ, il termine greco che designa l'upupa, un uccello «spettatore (ἐπόπτην) dei propri mali» e che insiste comunque, facendo leva sul nome parlante di Tereo, sul sema del «guardare» (cfr. la nota a 455); ma si potrebbe trovare una motivazione ulteriore, non linguistica, anche nelle ripugnanti pratiche alimentari di questo uccello (che ricordano il pasto cannibalico di Tereo: cfr. P. Scarpi, *L'espace de la transgression et l'espace de l'ordre. Le trajet de la famille du mythe de Téreus au mythe de Kéléos*, «DHA» VIII 1982, p. 216). Con ogni verosimiglianza, tuttavia, questa dev'essere una versione posteriore, perché l'upupa è un uccello mite e pauroso, semmai solitario e selvaggio ma tutt'altro che bellicoso (nonostante la sua *facies armata*, v. 674). È probabile quindi che la trasformazione originaria di Tereo fosse quella in sparviero, attestata in Eschilo, *Supp.* 62 (ma anche in Igino, *Fab.* 45, 5 e obliquamente nello stesso Sofocle, fr. 581 Radt), cioè in un uccello aggressivo (contro le due donne) e predatore (sempre in connessione con il suo nome parlante), oltre che «sepolcro vivente» (secondo una nota definizione di Gorgia: cfr. la nota a 665). Si può anzi supporre che questa versione, cui Ovidio potrebbe alludere attraverso le due similitudini del *praedator* dei vv. 516-7 e 529-30, risalga fin all'apologo di Esiodo, *Op.* 202-12, che rappresenta uno sparviero nell'atto di ghermire un usignolo, e viene proposto come allegoria dei rapporti di forza fra un potente e un semplice «cantore» (sulle ipotesi circa la versione del mito in Esiodo cfr. Cazzaniga 1950-51, I, pp. 19-26; Monella 2005, pp. 28-46); del resto per i Greci lo sparviero era emblema di rapacità e illegalità, cioè di tirannide (cfr. Platone, *Phd.* 82a).

La caratterizzazione di Tereo come tiranno è essenziale nelle versioni greche del mito e lo resta nell'episodio ovidiano, dove affiora in particolare a più riprese un'assimilazione con la figura storica di Tarquinio e la notissima vicenda dello stupro di Lucrezia, narrata anche nel secondo libro dei *Fasti* (in generale cfr. Newlands 1995, p. 162 sgg.). Oltre a numerose analogie dirette, anche formali, tra le rappresentazioni delle due vicende (cfr. le note a 458-60, 461-6, 527-30, 531-8, 542-8), Ovidio stesso opera un'esplicita connessione tra il mito e la vicenda «storica» in *Fasti* II 853-6. In realtà l'assimilazione tra i due episodi, e tra le figure tiranniche di Tereo e Tarquinio, doveva essere presente già nel *Tereus* di Accio, che avrà costituito un modello importante per Ovidio e in generale un testo le cui tematiche antitiranniche, come si è detto, esercitarono verosimilmente un forte richiamo di interesse negli anni cruciali della fine della repubblica.

Rispetto allo schema di Sofocle (come si può ricostruire dalla probabile *hypothesis* della tragedia: cfr. Radt, in *TGF* IV, pp. 435-6), un'innovazione importante, dovuta probabilmente allo stesso Ovidio,

è la collocazione dello stupro in una foresta, in terra tracia (e non durante il viaggio di ritorno sulla nave), che istituisce un marcato contrasto con lo sfondo domestico dell'infanticidio (cfr. la nota a 636-46), e soprattutto offre una motivazione alla consuetudine dell'usignolo di vivere nelle selve (cfr. la nota a 668); così come Procne-rondine resterà perennemente legata alla casa della strage. Le evidenti analogie tematiche con altri grandi miti tragici come Medea (già oggetto di una sua tragedia) e il ciclo dei Pelopidi sono ben rilevate da Ovidio, che sembra integrare in questo modo anche vicende che il poema non narra, ma che vengono indirettamente evocate a potenziare la densità semantica dell'episodio (Larmour 1990), il quale anticipa così altri miti (Medea, Altea) narrati nei libri successivi. D'altra parte, nell'economia del libro e del poema, c'è un chiaro nesso con il lungo episodio precedente, la tragedia di Niobe, un'altra madre che vede morire tutti i suoi figli e che la conseguente metamorfosi fissa per sempre nella condizione di un eterno pianto (le due figure di Procne e Niobe sono associate già in Sofocle, *El.* 148-52).

Fondamentale per l'interpretazione dell'episodio è il nesso chiarissimo tra il crimine di Tereo e la vendetta di Procne (e Filomela), la quale ha un evidente carattere mimetico (cfr. Larmour 1990, pp. 133-4; Segal 1994; Gildenhard – Zissos 1999, pp. 166-7). La metamorfosi psicologica di Procne da moglie e madre mite a vendicatrice spietata e sanguinaria, con conseguente, strumentale simulazione per tramare il piano d'azione, è parallela a quella di Tereo da marito affettuoso a criminale stupratore, così come le modalità del secondo delitto richiamano nitidamente, anche sul piano sintattico e formale (ved. la nota a 636-46), quelle del primo, e dell'appendice che lo completa (quello «stupro comunicativo» che è la mutilazione della lingua): non è un caso che a definire ognuno dei tre delitti ricorra il termine *facinus* (vv. 539, 561, 623; cfr. già il *facinus pessimum* del *Tereus* di Accio, *TRF* 638).

Il mito, il primo fra le grandi vicende a prevedere attori solo umani, ha come tema centrale un matrimonio, di cui tratta aspetti cruciali che agiscono come elementi scatenanti del dramma. Il primo matrimonio dunque fra mortali, concordato secondo quel modello «civilizzato» che viene teorizzato nel libro V (benché sia frutto di un accordo esclusivamente politico fra suocero e genero; cfr. sul tema già Sofocle, fr. 583 Radt, in partic. v. 7), ma che dà luogo a esiti di tale selvaggia ferocia, come l'infanticidio, da minare alla base l'idea stessa di questa istituzione sociale. Il matrimonio con uno straniero da parte di una donna che lo seguirà nella sua patria e che subirà da lui il tradimento che scatena la vendetta peggiore concepibile per una madre, l'uccisione di suo figlio, è uno schema che mostra evidenti analogie con la vicenda di Medea (sia pur a parti rovesciate, perché alla barbara Medea

corrisponde il trace Tereo, e d'altra parte la vendetta accomuna Medea a Procne; per il confronto ved. soprattutto Newlands 1997). Una vendetta così empia e disumana (infanticidio e cannibalismo in risposta a uno stupro incestuoso) da rendere la vittima non meno colpevole del suo criminale marito, e da sollevare dubbi angoscianti non solo sui rapporti e i ruoli sociali di uomo e donna (tanto più se divisi da differenze etnico-culturali) all'interno del matrimonio, ma anche sugli ambigui limiti della «giusta» vendetta e sulla fragilità delle categorie etiche di una società civilizzata, di cui Atene è emblema. Quanto mai eloquente in questo senso il rispecchiamento fra il crimine di Tereo e la vendetta delle due donne, che mostra come i due simboli della barbarie e della civilizzazione, rispettivamente la Tracia e Atene, siano capaci di produrre esiti analogamente estremi nella loro disumanità. Più rozza e brutale la violenza selvaggia del trace Tereo, più complessa e costruita, frutto di maggiore consapevolezza intellettuale, la violenza domestica, civilizzata, delle due sorelle ateniesi e tale da non poter giustificare la pur meritata punizione del despota criminale: *Cecropiae domus / aeternum opprobrium* lo dice Orazio, *Carm.* IV 12, 6-7, che lamenta la loro «cattiva vendetta» (*male barbaras / regum est ulta libidines*). Un'idea che era già espressa nel frammento di Sofocle che commenta amaramente la vicenda: «certo fu stolto [*scil.* Tereo]; ma più stolte quelle che su di lui si presero la terribile vendetta. L'uomo che nella sciagura si lascia prendere dall'ira e adotta un rimedio peggiore del male, è cattivo medico, che non conosce la malattia» (fr. 589 Radt; trad. G. Paduano; forse è la voce di un *deus ex machina*: cfr. Fitzpatrick 2001, p. 99 e Curley 2003, p. 172).

Molto discussa è la natura del messaggio (un ricamo con disegni, oppure con un testo scritto?) con cui Filomela comunica alla sorella la violenza subita (v. 577 *purpureas … notas filis intexuit albis*), e che le permette di ovviare alla mancanza di voce con la «voce del telaio», secondo la metafora di un noto frammento del *Tereo* di Sofocle (cfr. la nota a 574-80) forse mirante a designare la comunicazione «testuale». Questo punto, oltre a toccare un tema cruciale nella tradizione del mito, ha grande importanza sul piano culturale (invenzione della scrittura? e per opera di una donna coinvolta in uno scontro con un tirannico potere maschile?): cfr. p. es. il resoconto del mito in Achille Tazio, V 5, 4-5 «l'abilità (τέχνη) di Filomela trovò una voce silenziosa (σιωπῶσαν εὕρηκε φωνήν). Come suo messaggero tessé un peplo (πέπλον ἄγγελον) e intrecciò il suo dramma nei fili: la mano imitava la lingua (μιμεῖται τὴν γλῶτταν ἡ χείρ) rivelando agli occhi di Procne ciò che ella avrebbe dovuto udire, e raccontando con la spola la sua sofferenza (καὶ Πρόκνης τοῖς ὀφθαλμοῖς τὰ τῶν ὤτων μηνύει καὶ πρὸς αὐτὴν ἃ πέπονθε τῇ κερκίδι λαλεῖ)» (trad. F. Ciccolella);

o il mitografo greco, coevo di Ovidio, Conone, *Narrationes* 31 «tessendo un peplo, disegnò con i ricami le sue sventure (γράφει τὰ πάθη τοῖς νήμασι)» (così il sunto di Fozio; trad. E. Mignogna); oppure Nonno, *Dion.* IV 321 «la veste parlante di Filomela muta, tessitrice del suo triste destino» (trad. D. Gigli Piccardi). L'invenzione di questo «linguaggio silenzioso», che ovvia al silenzio imposto da Tereo a Filomela col taglio della lingua, rientra in una drammatica definizione dei rapporti di potere connessi ai ruoli sociali, ma anche al genere sessuale, in una fase del poema che sta aprendo lo spazio della storia umana. L'escogitazione di Filomela, dunque, è anche una risposta delle donne al potere maschile che afferma i suoi diritti imponendo il silenzio (Sharrock 2002, pp. 100-1); e in questo senso si coglie una stretta connessione (rilevata p. es. da Joplin 1991, pp. 50-1) con l'altra grande tessitrice, e ribelle al potere, di questo libro, Aracne, la cui «voce» viene ugualmente soppressa dalla *uirago* Minerva (perciò «weaving is a clear signifier both of Woman and of the poet, while the very fact of the communication is a challenge to Tereus' masculine domination», *ibid.*). Se cioè la vendetta delle due sorelle ateniesi è in generale una vittoria della civilizzazione e della cultura sui metodi di un potere barbarico e tirannico che nel taglio della lingua (una vera «castrazione comunicativa») delle sue vittime hanno il loro icastico emblema, è anche vero che questo conflitto ha evidenti connotati di genere sessuale. La storia di Filomela che, brutalmente privata della parola, escogita una comunicazione attraverso dei segni muti è sì un mito di invenzione della scrittura, ma anche dell'opposizione tra la parola come strumento del predominio maschile (segno diretto della forza, del comando e del potere militare) e la scrittura come forma di espressione mediata, obliqua e silenziosa, propria dell'universo femminile (e in questo si allinea quindi ad altri miti di invenzione della scrittura da parte di donne: cfr. p. es. Io a I 649 sgg. con Barchiesi 2005, p. 221 nota a I 649-54).

La bibliografia sull'episodio, ampio e importante sia per l'interpretazione dell'intero poema sia per alcuni temi centrali nella cultura antica, è vastissima: qui si segnalano solo alcuni tra i principali lavori recenti, dove si potrà trovare documentazione ulteriore. Sulle fonti e la complessa tradizione mitografica fino alla forma che il mito assume in Ovidio resta fondamentale Cazzaniga 1950-51; cfr. poi Zaganiaris 1973, Ciappi 1998a, 1998b e Monella 2005. Sulla tradizione figurativa cfr. da ultimo L. Chazalon, *Le mythe de Térée, Procné et Philomèle dans les images attiques*, «Metis» n. s. I 2003, pp. 119-48. Per l'interpretazione è importante Pavlock 1991; Segal 1994; Hardie 2002b, pp. 259-72; in prospettiva femminista cfr. soprattutto Joplin 1991 e Richlin 1992. Molto spazio è aperto anche alla ricezione letteraria del mi-

to, che va da Seneca a Shakespeare fino a Eliot, Ransmayr e oltre. Su Seneca tragico ved. soprattutto Guastella 2001 e Schiesaro 2003, ma molto di utile è già in G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul* Thyestes *di Seneca*, Palermo 1984; ora cfr. anche Hinds c.d.s. Più in generale, sul versante antico, T. Privitera, *Terei puellae: metamorfosi latine*, Pisa 2007; poi cfr. V. Gély – J.-L. Haquette – A. Tomiche (edd.), *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand 2006 e Gildenhard – Zissos 2007, pp. 4-5 (che promettono un altro lavoro sul tema).

424-5. *Threicius ... habebat*: il protagonista viene introdotto per il suo valore militare, come potente alleato di Atene contro nemici barbari venuti dal mare (ma rispetto ai quali rivelerà una barbarie anche maggiore), e dunque come ideale genero del re Pandione. Si profila qui il cliché dell'opposizione fra Atene e la Tracia (patria di Tereo e di suo padre Ares-Marte, dio della guerra cui si riconduce il carattere bellicoso di quella popolazione): cfr. p. es. *Her.* 2, 83-4 *iam nunc doctas eat, inquit, Athenas; / armiferam Thracen qui regat, alter erit*, con Barchiesi 1992. *Threicius Tereus*: è quasi un titolo della storia (il nesso, in identica posizione, già in Euforione, *SH* 414, 13): la prima menzione del protagonista lo associa (e attraverso l'allitterazione quasi lo fa coincidere) con la sua identità etnico-culturale, un'assimilazione di cui l'episodio che segue sarà la conferma (per cui Seneca, *Thy.* 56 potrà chiamarlo antonomasticamente il *Thracium ... nefas*; così anche il sotadeo adespoto citato nella nota a V 635, *Thracium nefas renarrat cantitans hirundo*). Quanto allo stereotipo sull'*ethos* dei Traci, Tucidide, VII 29, 4 li definisce «i barbari più sanguinari», mentre l'intemperanza sessuale, a essi tradizionalmente attribuita, caratterizza anche Pireneo, aspirante stupratore delle Muse, così come il cantore Tamiri (cfr. la nota a V 274). *clarum ... nomen*: la fama di quel nome risulterà amaramente ironica, se si considera la vicenda a cui esso è associato dal mito (sulle cui conseguenze cfr. già v. 682). Anche il riferimento alla sua vittoria in guerra (*auxiliaribus armis* evoca il linguaggio militare romano, cioè le «truppe ausiliarie» che affiancavano l'esercito regolare) acquista un valore ambiguo alla luce del grido di trionfo (*uicimus*, v. 513) che egli lancia quando la sua nave prende il largo con a bordo la preda Filomela.

426-8. *Pandion ... iunxit*: ragioni di opportunità politica e di prestigio (cfr. anche v. 436 *claro ... tyranno*) inducono Pandione a legare a sé l'alleato dandogli in sposa una figlia, anche per compensare col *forte genus* del figlio di Marte (tradizionalmente «di casa» in Tracia) la debolezza militare ateniese (*Graecia, facundum sed male forte genus*, *Fasti* III 102). *Gradiuo*: l'epiteto ha spiccata caratura epica

(E. Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*, Firenze 2000, pp. 72-4). Si tratta della sola occorrenza ovidiana con prosodia breve della sillaba iniziale (cfr. invece XIV 820 e XV 863; sempre lunga in Virgilio, alterna in Valerio Flacco: cfr. Fucecchi 2006, p. 67).

428-34. *non pronuba ... facti*: le nozze (come il narratore le ricostruisce, in base alla conclusione funesta della storia) sono segnate dall'assenza delle divinità tradizionali (Giunone, la dea protettrice del matrimonio; Imeneo; le Grazie), e dalla presenza delle Eumenidi-Erinni, le divinità infernali che vendicano i delitti tra consanguinei, presagio di sciagura (lo stesso motivo emerge nei ricordi-lamenti di «spose» infelici delle *Heroides*: cfr. p. es. 2, 115-20 *cui mea uirginitas auibus libata sinistris / ... / pronuba Tisiphone thalamis ululauit in illis, / et cecinit maestum deuia carmen auis; / adfuit Allecto breuibus torquata colubris, / suntque sepulcrali lumina mota face*, con Barchiesi 1992; 6, 45-6 *at mihi nec Iuno, nec Hymen, sed tristis Erinys / praetulit infaustas sanguinolenta faces*; 7, 96 *Eumenides fatis signa dedere meis*). La cerimonia si configura cioè come un «matrimonio tragico» (in linea con un diffuso motivo del teatro attico fondato sullo scambio delle fiaccole nuziali con quelle del rogo funebre: cfr. almeno R. Rehm, *Marriage to Death*, Princeton 1994); un'aura funesta cui contribuisce la ripresa del nesso virgiliano *pronuba Iuno*, dalle infauste nozze di Didone (*Aen.* IV 166; sul ruolo della *pronuba* nel matrimonio romano cfr. Treggiari 1991, pp. 164 e 233). Nel «quasi-strophic design» prodotto dal gioco delle ripetizioni di questi versi così vistosamente retorici Gildenhard – Zissos 2007, pp. 6-7 vedono un richiamo all'apertura di un inno, rivolto non alle divinità canoniche del matrimonio ma appunto, in forma rovesciata, a quelle infernali (come farà p. es. Medea nel prologo dell'omonima tragedia di Seneca).

431-2. *profanus ... bubo*: il gufo è l'uccello del malaugurio in cui era stato trasformato Ascalafo, diventando *dirum mortalibus omen* (V 550, con la nota a 549-50; *profanus* richiama *profanam ... auem* di V 543-4), che dà qui la prima prova della sua funzione. Chiaro quindi il valore simbolico sia di *tecto* (cfr. anche v. 669) sia quello più specifico di *thalami*, i due ambiti in cui il presagio funesto si realizza. Si tratta di un motivo tradizionale (importante, oltre a Callimaco, fr. 428 Pfeiffer, Euforione, fr. 4 Powell su un κρέξ, «pavoncella» o «rallo», prossimo a un tetto, infausto per un matrimonio); notevole ancora fra i precedenti quello sul destino di Didone in Virgilio, *Aen.* IV 462-3 *solaque culminibus ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere uoces*; cfr. anche Ovidio, *Ibis* 223-4 *sedit in aduerso nocturnus culmine bubo, / funereoque graues edidit ore sonos.*

433-4. *hac ... facti*: l'anafora di *hac aue* (come osserva Kenney

1986, *ad loc.*, il termine che significa «uccello» in greco e in latino vale anche «auspicio») a inizio di esametri contigui, così come l'effetto di rima prodotto da *coniuncti ... facti* in cesura pentemimera, sembra suggerire il funesto ripetersi del verso del gufo (ma già *bubo* è onomatopeico), che come un continuo, inquietante *refrain* accompagna sia le nozze sia la nascita di Iti. In questo modo allusivo Ovidio può così reintegrare il motivo di quel suono funereo, generalmente presente nelle fonti ma da lui taciuto.

434-8. *gratata ... utilitas*: il periodo insiste sul triste paradosso (rilevato dall'ironico *scilicet*, e dal commento-epifonema conclusivo) della cecità umana, cui sfugge il destino tragico che si cela dietro apparenze felici (un tema cruciale del poema: cfr. in generale Rosati 1983 e Hardie 2002b; ma Cazzaniga 1950-51, II, p. 17 nt. 1 segnala un parallelo più specifico, il notevole fr. 154a, 5 Radt di Eschilo sulle aspettative di felicità legate alle nozze di Niobe e destinate a tragica smentita). La particolare frequenza di interventi personali (vv. 472-3, 482, 561, 583) o notazioni implicite con cui il narratore commenta la serie di orrori che l'episodio racconta ne rileva il carattere eccezionale sotto questo aspetto. Il clima di concordia festosa, e di religiosa *pietas*, della comunità stretta attorno al sovrano e alla sua famiglia prepara il contrasto con lo sconvolgimento di ogni norma sociale e civile che sta per aver luogo; mentre l'introduzione del piccolo Iti, il simbolo della sperata continuità della stirpe, serve a spostare l'attenzione sulla vittima del dramma imminente.

436. *tyranno*: anche se *tyrannus* definisce lo stesso personaggio che ai vv. 490 e 520 sarà detto *rex*, e quindi può valere come suo sinonimo (cfr. McKeown 1998, p. 115 che cita la nota di Servio, *ad Aen.* VII 266 *graece dixit, id est regis, nam apud eos tyranni et regis nulla discretio est: licet apud nos incubator imperii tyrannus dicatur*), la particolare insistenza sul termine (cfr. anche vv. 549 e 581) e la caratterizzazione del personaggio sembrano voler rilevare la natura dispotica del potere di Tereo, definito «tiranno trace» anche in *Am.* II 6, 7 (*Ismarii ... tyranni*) e *Rem.* 459 (*Odrysio ... tyranno*).

438-46. *iam ... tangit*: la consueta accelerazione del *iam* iniziale (p. es. III 131) sposta in avanti il fuoco della narrazione. Sono passati cinque anni dalla nascita di Iti, e Procne, che sente nostalgia della sorella, chiede a Tereo di portargliela in visita. L'assenza di motivazioni più generali di quel bisogno, come quelle enunciate in Sofocle, fr. 583 Radt, attraverso un monologo «alla Medea» sulla condizione delle donne (costrette a vivere legate a un marito in terra straniera e «in case sgradevoli e ostili»), vuol dare l'idea di un matrimonio felice (cfr. *blandita*, v. 440), come conferma la prontezza di Tereo nel soddisfare il desiderio di lei (la navigazione di «remi e vela» è proverbiale: cfr.

Horsfall 2006 ad *Aen.* III 563); tanto più forte dunque risulta lo scarto prodotto dall'improvvisa e fulminea passione per Filomela.

447-50. *soceri ... recursus*: Tereo incontra il suocero, di cui si appresta a tradire la fiducia, un tema cui dà rilievo il poliptoto, iconico, delle «destre unite» (cfr. Wills 1996, pp. 204-5) e che per i Romani che hanno vissuto gli ultimi anni della repubblica evoca un altro epocale conflitto tra genero e suocero (con connesso sconvolgimento dei rapporti familiari), quello che scatena la guerra civile tra Pompeo e Cesare (cfr. Barchiesi 2005, p. 174 nota a I 144-8). Il clima disteso e la conversazione tra i due creano lo sfondo di serenità (*fausto omine* è ovviamente ironico) che sarà sconvolto dall'entrata in scena di Filomela.

451-4. *Philomela ... paratus*: quella di Filomela è l'epifania teatrale (sul carattere drammatico dell'esordio con *ecce* cfr. la nota a 165) di una figura semi-divina, una ninfa la cui eccezionale bellezza è potenziata dallo sfarzo dell'abbigliamento, al quale dev'esser particolarmente reattivo un «barbaro» come Tereo, attratto sia dall'opulenza regale, cui lo stereotipo anti-tracio lo vuole sensibile, sia dalla raffinatezza ateniese. Riaffiora il nesso oscuro tra bellezza e violenza, cruciale in questo mito.

452. *quales audire solemus*: non si tratta di una normale similitudine, ma coinvolge il lettore invitandolo a «perfezionare» l'immagine integrandovi i dati indicati (come nella descrizione di Adone a X 515-8 *qualia namque / corpora nudorum tabula pinguntur Amorum, / talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus, / aut huic adde leues, aut illis deme pharetras*). Naturalmente implica che il lettore condivida una familiarità con una cultura letteraria e figurativa (di cui le *Metamorfosi* stesse sono parte) che vede nelle ninfe delle potenziali vittime di violenza (in questa direzione orienta anche *uirgine* di v. 455); e il riferimento al «cuore delle foreste» (*mediis ... siluis*) anticipa ominosamente lo scenario in cui lo stupro di Filomela avrà effettivamente luogo.

455. *exarsit conspecta*: nella sua reazione Tereo rivela la propria natura, implicita già nel nome – sull'etimologia che lo riconduceva a τηρέω, «guardo», cfr. R.D. Griffith, *The Hoopoe's Name (A Note on* Birds *48)*, «QUCC» XXV 2, 1987, p. 61. «Uomo dello sguardo», si infiamma alla vista di Filomela e ne brama il possesso immediato (il motivo del fuoco acceso dalla vista, poi anche nei vv. 460 *flagrat*, 466 *flammas*, 480 *facibus*, 491 *aestuat* e 492 *ignes*, era già nel *Tereus* di Accio, *TRF* 636-7 *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit ut eam, amore uecors flammeo*). Il narratore illustra il topico *ut uidi, ut perii* con due similitudini agresti che richiamano il colpo di fulmine di Apollo alla vista di Dafne: cfr. I 492-5 *utque leues stipulae demptis adolentur aristis, / ut facibus saepes ardent, quas forte uiator / uel nimis admouit uel iam sub luce reliquit, / sic deus in flammas abiit* (cfr.

Jacobsen 1984). Il parallelo tra il *primus amor* (I 452) di un dio (nonché del poema) e quello che ha luogo nella prima vicenda erotica tutta umana non sarà casuale, ma vorrà piuttosto far notare la differenza tra due possibili modelli di conquista erotica, e far risaltare le aberrazioni in cui questa storia degenera.

458-60. La mancanza di autocontrollo di Tereo è motivata dalla oggettiva bellezza di Filomela (un dato che doveva essere tradizionale per le due sorelle ateniesi, come mostrano anche indizi della commedia: cfr. il *Tereo* di Cantaro, *PCG* IV 5 e Aristofane, *Au.* 667 sgg.) e dalla intemperanza erotica attribuita ai «barbari», e in particolare ai Traci, da una lunga tradizione (Cornelio Nepote, *Alcib.* 11, 4 *Thracas, homines uinolentos rebusque ueneriis deditos*; altro in Bömer, *ad loc.*). Notevole, proprio in relazione a Tereo e per il nesso stretto tra violenza e lussuria, Achille Tazio, V 5, 2 «a quanto pare, per i barbari una sola donna non è sufficiente a soddisfare il desiderio sessuale, soprattutto quando hanno l'opportunità di abbandonarsi al loro istinto di violenza» (trad. F. Ciccolella). Il commento riassuntivo del secondo emistichio del v. 460 rileva come un *uitium* ascritto anche a una propensione etnico-culturale non scagioni però la personale responsabilità di Tereo, che è strettamente connessa alla sua natura tirannica (sul tradizionale legame tra *libido* e tirannide cfr. J.R. Dunkle, *The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the late Republic*, «TAPhA» XCVIII 1967, pp. 153-5 e Id., *The rhetorical tyrant in Roman Historiography*, «CW» LXV 1971, pp. 12-20; S. Lanciotti, *Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana*, «QS» VI 1977, p. 133 sgg.; Pavlock 1991) e che è alla radice della sovversione dell'ordine morale. Un precedente notevole, per tale caratterizzazione del personaggio, Ovidio doveva trovarlo nel *Tereus* di Accio: cfr. *TRF* 636-9 *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit ut eam, amore uecors flammeo, / depositus facinus pessimum ex dementia / confingit* (Degl'Innocenti Pierini 2002b, pp. 93-4); ma cfr. anche la descrizione di Tarquinio in *Fasti* II 761-2 *iuuenis furiales regius ignes / concipit, et caeco raptus amore furit.*

459. *regionibus illis*: un'analoga, più esplicita presa di distanza prima di narrare il *nefas* di Mirra, a X 306 *gratulor huic terrae, quod abest regionibus illis.*

461-6. *impetus ... flammas*: Tereo non si pone scrupoli morali: il suo pensiero immediato è come realizzare il proprio desiderio. L'idea di ricorrere alla corruzione per conquistare Filomela ha probabilmente a che fare con il pregiudizio sull'avidità attribuita ai «barbari» (evidentemente percepita come un tratto belluino), di cui c'è traccia an-

che nel *Tereo* di Sofocle, fr. 587 Radt «tutta la razza barbara è amante del denaro» e che per i Traci è rappresentata paradigmaticamente dal re Polimestore assassino di Polidoro (l'*auri sacra fames* di Virgilio, *Aen.* III 57; cfr. inoltre *Met.* XIII 554 *Odrysius praedae* ... *adsuetus amore*). Certamente però implica anche la spregiudicatezza morale nel realizzare i propri scopi che è tipica dei tiranni (cfr. p. es. Sofocle, *Ant.* 1056), per i quali l'idea, intollerabile, di una limitazione al proprio potere è una sfida alla sovversione dell'ordine etico (cfr. Tarquinio in *Fasti* II 765-6 *uerba placent et uox et quod corrumpere non est; / quoque minor spes est, hoc magis ille cupit*). La conquista del favore di nutrici o ancelle per raggiungere la donna desiderata rientra nella strategia di ogni aspirante seduttore anche nella tradizione della commedia (come dell'amante istruito dall'*Ars*: cfr. I 351 sgg.).

461. *impetus est*: a inizio di periodo, come un impulso improvviso < e incontrollabile, ha un che di animalesco: è il nuovo istinto di Ociroe-cavalla a II 663, ed è detto dei leoni a X 551 (cfr. anche l'amore «sfrenato» di Scilla a VIII 38); dal mondo animale è tratta inoltre la metafora *effreno* (cfr. *OLD*, *s. u.*), e in quella direzione orientano anche *pronum* (cfr. I 84) e *exstimulat* di v. 459 (ripreso a v. 480 *stimulis*; propriamente lo «stimolo» è uno strumento per animali: cfr. II 127 e 399; XIV 647).

464. *rapere* ... *bello*: chiaro qui il richiamo a Paride, il modello-archetipo del ratto con conseguenze tragiche, anche per il *regnum*.

467-71. *iam* ... *illas*: l'impazienza dell'attesa (sul motivo e l'uso di *iam* in contesti analoghi cfr. Rosati 2007, pp. 290-1 nota a IV 350-1) si esprime in un'esuberanza verbale (ma *cupido* ... *ore* ha anche implicazioni erotiche: cfr. *oscula*, v. 479) con cui Tereo si appella al mandato di Procne, e quindi a una ragione di *pietas* familiare, per dissimulare il proprio turpe interesse verso Filomela. Come un attore (*agit*) consumato, recita la parte del «perfetto marito» di Procne, attento a fugare ogni sospetto di zelo eccessivo con un argomento («lo vuole Procne») che si trasforma in attestato di merito a suo favore (cfr. Hardie 2002b, p. 203). Notevole al v. 468 la prosodia breve della prima sillaba di *Procnes*, che non a caso ha dato origine a varianti «correttive»; ha un parallelo in Petronio, 131, 8, 7 (cfr. Housman 1972, pp. 1144-5).

469. *facundum* ... *amor*: nella patria della retorica il barbaro Tereo riesce a risultare eloquente (Segal 1994, p. 263), quasi come un colto lettore che abbia appreso la lezione della didascalica erotica ovidiana sulla capacità «educativa» del desiderio: cfr. *Ars* I 610 *fac tantum cupias, sponte disertus eris*; *Rem.* 309-10 *atque utinam possis etiam facundus in illis / esse! dole tantum, sponte disertus eris*.

471. *addidit et lacrimas*: la capacità di simulazione di Tereo si manifesta anche nel ricorso al pianto coatto, cui ogni buon oratore (cfr. Ci-

cerone, *de Orat.* II 196), come ogni innamorato-attore, deve mostrarsi pronto (cfr. *Ars* I 659-60; *Am.* I 8, 83-4, con McKeown 1989); Tereo ne darà prova anche a v. 565 *dat gemitus fictos* (anche per la capacità di simulazione, altra caratteristica dei tiranni, cfr. il parallelo con il Tereo di Accio che *facinus pessimum ... confingit*, *TRF* 638-9). Ironica la notazione sull'eccesso di zelo dell'attore troppo preso dal suo ruolo (*tamquam ... et illas*: effettivamente a v. 440 sgg. non si fa cenno a lacrime).

472-3. *pro superi ... habent*: l'invocazione agli dèi, a fronte della cecità umana, mette l'accento sulla loro assenza («questa storia ci conduce più lontano da una chiara giustizia divina di qualunque altra parte del poema: restiamo immersi nella notte scura delle passioni umane»: Segal 1994, p. 270) e sulla tragica commedia di *pia impietas* che sta avendo luogo (cfr. anche v. 652 *tantaque nox animi est*). Il culmine del paradosso è che il colpevole dello *scelus* è considerato un paradigma di *pietas* familiare. *mortalia pectora*: il nesso è chiaramente ripreso, con evidente valore tragicamente ominoso, da due celebri sentenze-apostrofe del narratore nell'*Eneide*: la deplorazione della «fame dell'oro» di un altro brutale re trace, assassino di Polidoro (III 56-7 *quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames!*), e quella del potere distruttivo dell'amore nella vicenda di Didone (IV 412 *improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*).

474. *laudem ... a crimine*: per analoghe, ambigue situazioni di passione erotica mascherata da lodevole affetto familiare cfr. Fedra in *Her.* 4, 138 sg. (*cognato poterit nomine culpa tegi. / uiderit amplexos aliquis, laudabimur ambo*) e, naturalmente, nelle *Metamorfosi* i casi di Biblide (p. es. IX 460 *mendacique diu pietatis fallitur umbra*) e di Mirra (X 364-6 *at ille / non intellectam uocem conlaudat et «esto / tam pia semper» ait*).

475. *quid quod*: il modulo rileva, insistendo sul tema della cecità umana, la tragica ironia della vittima che collabora ignara alla propria rovina (la struttura antitetica *perque suam contraque suam* oppone la sua prospettiva illusoria a quella reale che si profila). Le preghiere di Filomela al padre, se formalmente ricordano quelle di Dafne (I 485), richiamano piuttosto quelle di Fetonte (II 100 *quid mea colla tenes blandis, ignare, lacertis?*), inconsapevole strumento della propria morte.

478-82. *spectat ... uellet*: Tereo è ancora identificato con il suo sguardo, insistente e aggressivo: a *spectat* (ripreso da *uidendo* e *cernens*) risponde un altro iterativo-intensivo, *praecontrectat*, che individua e si sofferma sulle parti del corpo di Filomela coinvolte nei suoi innocenti gesti di affetto paterno trasformando l'esperienza del vedere nell'illusione del contatto fisico (Hardie 2002b, p. 264). Quel contatto fisico che, ancora per altri versi illusorio (ma prossimo a diventare reale), coltiva anche Pigmalione mentre *manu sua uota retractat* (X 288).

Praecontrectat è una neoconiazione (che resterà *hapax* assoluto: su questi tipici composti ovidiani cfr. Kenney 2002, p. 73 sgg.) che rende efficacemente, grazie al primo dei due prefissi, la tensione di un desiderio che trova alimento nelle fantasie sessuali di Tereo. *Contrecto* ha un suo spazio specifico nella sfera del linguaggio dei contatti fisici di tipo erotico (a parte il dubbio VIII 607-8 *dumque ea contrecto, totum durescere sensi / corpus*, espunto anche da Tarrant, cfr. p. es. *Her.* 20, 141 *contrectatque sinus*) o francamente sessuale (cfr. *OLD*, *s. u.* 2b).

479. *oscula ... cernens*: l'immagine richiama ancora lo sguardo di Apollo fisso su Dafne: cfr. I 499-500 *uidet oscula, quae non / est uidisse satis*, dove l'impazienza del desiderio era condensata nell'ambiguità di un termine, *oscula*, indicante sia la bocca bramata dal dio, sia i suoi baci (una compressione cioè di presente oggettivamente visto e di futuro fantasticato).

482. *uellet ... esset*: il narratore indugia a seguire Tereo nelle sue fantasie, che, dopo Procne, lo portano a immedesimarsi con Pandione: la disponibilità all'incesto dà la misura della sua perversione e anticipa un tema essenziale della vicenda. La varietà di termini con cui viene designato Pandione (*socer*, *genitor*, *parens* secondo le rispettive relazioni) insiste sulla rete di rapporti familiari che l'empietà di Tereo sovverte (Anderson 1972).

483-5. *uincitur ... duabus*: l'affetto paterno cede alla volontà congiunta delle figlie (il passivo *uincitur* sarà richiamato dal grido del vero vincitore, l'empio Tereo a v. 513 *uicimus*). La ripetizione di *duabus* in clausola di versi contigui insiste insieme sull'unione delle sorelle come sull'illusorietà di un successo destinato a volgersi in tragedia (così come della gioia innocente di Filomela, *gaudet*, resta traccia nei turpi *gaudia* di Tereo, v. 514). Il commento del narratore onnisciente sull'esito della vicenda, in linea con le altre analoghe anticipazioni, carica il *pathos* dell'attesa.

486-93. Arriva la notte a portare riposo alle fatiche del giorno (un'idea suggerita anche dalla lunga perifrasi sulla «stanchezza» di Febo: su analoghe perifrasi cronologiche cfr. Montuschi 2005, in partic. pp. 285 sgg. e 384 sgg.), concluso da un ricco banchetto nella reggia (ma l'immagine di «Bacco nell'oro», cioè del vino in coppe pregiate, introduce una nota di opulenza inquietante, che ricorda il passo virgiliano in cui gli eccessi del lusso fungono da segni delle guerre civili, alludendo probabilmente al «tiranno» Antonio: *Geor.* II 503 sgg., in partic. *ut gemma bibat*). La tipica situazione epica fa da sfondo al tema del protagonista insonne per i tormenti dell'eros, come ci ricorda l'attacco del v. 490 *at rex*, modellato sul celebre *incipit* di *Aen.* IV *at regina*, che descrive la *cura* di Didone durante la notte successiva al banchet-

to alla reggia di Cartagine (con ripresa ai vv. 80 sgg. e 522 sgg.). Al motivo virgiliano della presenza ossessiva dell'amato (*illum absens absentem auditque uidetque*, IV 83), Ovidio sostituisce quello dell'innamorato che volontariamente (*ipse suos*) indugia a fantasticare sull'oggetto d'amore (un motivo anche questo già affiorato nella storia di Apollo, I 502 *si qua latent, meliora putat*, ma più in generale tipico della poetica ovidiana: cfr. Hardie 2002b). È lui stesso cioè a sopperire alla distanza fisica (*quamuis secessit*) «alimentando» le sue fantasie erotiche (la metafora ripresa da v. 480 *cibo*) e soffermandosi a visualizzare il non-visto, le parti del corpo di lei ancora ignote attraverso quelle note, volto, mani, gesti, feticisticamente memorizzati e compulsivamente «rivisti» (*repetens*, v. 491, un verbo che ha una larga applicazione nel campo della memoria: *OLD*, *s. u.* 6). Ne risulta un *simulacrum* frutto di un'operazione di fantasia creativa (*qualia uult fingit*) che si rivela analoga a quella di Pigmalione (p. es. X 256 sgg. *oscula dat reddique putat ... / et credit ... / et metuit ...*); sulle analogie di Tereo con Pigmalione sotto questo aspetto cfr. anche Hardie 2002b, p. 265. Notevole anche qui il parallelo con il tiranno-stupratore romano Tarquinio in *Fasti* II 769-78 (*carpitur attonitos absentis imagine sensus / ille; recordanti plura magisque placent / ... / sic, quamuis aberat placitae praesentia formae, / quem dederat praesens forma, manebat amor*).

490. *Odrysius*: l'epiteto, introdotto in poesia da Ovidio, oltre a distinguere Tereo dal re ateniese Pandione, torna a insistere sul motivo dell'incontinenza tracia attraverso il richiamo alla principale tribù di questa popolazione. Si sarebbe chiamato Tere «il primo re potente degli Odrisi» secondo Tucidide, II 29, 2-3, cui preme distinguerlo da Tereo, anche se l'associazione onomastico-etnica è evidente: cfr. Fantasia 2003, *ad loc.*

494-510. Il giorno successivo si prepara la partenza, e c'è il commovente commiato da Pandione che, mescolando pianto e parole, si appella alla protezione di Tereo e chiede a Filomela di tornare al più presto. Prosegue il dramma degli equivoci, centrato sull'appello del vecchio alle ragioni della *pietas* familiare, di cui Tereo subdolamente si serve per raggiungere il suo scopo perverso.

494. *dextram complexus*: il gesto, di forte valore simbolico, richiama l'analogo scambio all'arrivo (vv. 447-50); il suo significato però ora è stravolto dal mutato atteggiamento di Tereo (Anderson 1972). L'intero secondo emistichio è virgiliano, nel toccante addio del vecchio Evandro a Pallante (*Aen.* VIII 558), senza ritorno come sarà quello di Filomela.

497. *uoluere... uoluisti*: evidente ancora l'ironia tragica: la volontà «aggiunta» (*tu quoque*) di Tereo è di altra e meno nobile natura rispetto all'affetto delle due sorelle.

499. *patrio ... amore*: tragicamente ironico anche l'appello all'amore paterno, vista la tranquilla disponibilità di Tereo all'incesto (v. 482); e lo stesso *tuearis* invita all'ambiguità, dato che lui, l'«uomo dello sguardo», tiene fin troppo gli occhi fissi su Filomela (questo è il senso primo del verbo: *OLD*, *s. u.* 1).

501-2. *quam primum ... quam primum*: il gioco delle ripetizioni (cfr. già v. 497 *uoluere ... uoluisti*) insiste sulla piena concordia di intenzioni tra tutti i personaggi (anche *tu quoque* riprende il *tu quoque* di v. 497) nel nome della *pietas* a cui Pandione si richiama.

506-7. *dextras ... iunxit*: ancora una ripresa dell'immagine (a insistere sul tema della *fides* violata), ma adesso Pandione unisce nella propria le destre di Tereo e Filomela. Questo gesto aveva un ruolo importante nella cerimonia nuziale, dove la *iunctio dextrarum* a opera della *pronuba* sanciva l'unione degli sposi (Treggiari 1991, pp. 151 e 164). Con tutta probabilità Ovidio sta alludendo alla versione alternativa (Apollodoro, III 14, 8 [194]; Igino, *Fab.* 45, 1) secondo la quale Tereo, fingendo che Procne fosse morta, otteneva in sposa da Pandione anche la seconda figlia.

507-8. *natamque ... salutent*: oltre che dalla lunghezza del periodo, l'idea dell'indugiare del vecchio commosso nei saluti è ritmicamente suggerita dall'ipermetria del v. 507, che «prolunga» il verso in quello successivo (notevole il parallelo con l'ipermetrico esametro virgiliano *Aen.* IV 629 *pugnent ipsique nepotesque* in Hardie 2002b, p. 266). Il *pathos* dell'addio, intristito da oscuri presagi e accenti da moriturо, è sancito da *supremum* (cfr. Bömer a III 137), che risulterà davvero l'ultimo addio alla figlia (così suona anche quello definitivo di Euridice a X 62) e alla vita che la sua tragedia gli spezzerà (vv. 675-6).

511-8. La nave salpa, e Tereo celebra il suo trionfo; l'*ut semel* segna lo scarto e il precipitare del dramma, dopo la lunga attesa e le dilazioni dell'addio. Ma durante il viaggio, prima della soddisfazione del desiderio, si appaga ancora una volta del piacere preliminare dello sguardo, tenuto fisso sulla vittima (ancora l'intensivo *specto*, già a v. 478) come fa uno sparviero con la preda. La similitudine epica (di ascendenza omerico-virgiliana: cfr. Hardie 1994 ad *Aen.* IX 563-4) dell'aquila che ha ghermito la lepre, oltre a rilevare la sproporzione di forze tra il *praedator*, anch'esso di proverbiale acutezza visiva, e la fragile vittima dei suoi artigli, trascinata come Filomela in uno spazio estraneo e senza via d'uscita, allude con tutta probabilità (insieme alla similitudine dei vv. 529-30) alla versione di Eschilo che prevedeva la

metamorfosi di Tereo in sparviero (cfr. la nota a 424-674). Ma *raptor* è ovviamente più che un sinonimo di *praedator* per designare l'aquila (coinvolta in un'altra similitudine di carattere erotico a IV 362): rivela la violenza specificamente sessuale che l'aggressore sta per infliggere alla sua vittima (sul tema, centrale nel libro precedente e che tornerà alla fine di questo con Borea, cfr. le note a V 415-6 e 514-22).

512. *admotum ... repulsa*: il rovesciamento dei termini del movimento è un procedimento non raro in poesia (p. es. il noto Virgilio, *Aen.* III 72, con Horsfall 2006), ma l'immagine del mare «spinto verso» i remi sembra suggerire la foga di un desiderio impellente, così come quella della terra «respinta» è quasi il simbolo del ripudio da parte di Tereo, nell'allontanarsi da Atene, di un intero mondo di valori (significativo il parallelo di II 786 *impressa tellurem reppulit hasta*, quando Minerva si allontana dalla casa dell'Invidia).

513. *uicimus*: la vittoria di Tereo (cfr. Rosati 2007, p. 291 nota a IV 356) sta nell'avere con sé il «suo desiderio»: le astratte fantasie alimentate dalle sue brame (*sua uota*, v. 468) si sono materializzate nella vicina (*mecum*) e concreta presenza fisica di Filomela (*mea uota*). Lo stesso accadrà anche nella più nobile esperienza di Pigmalione: cfr. X 287-9 *dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur, / rursus amans rursusque manu sua uota retractat. / corpus erat*. Per il lessico erotico-militare cfr. anche il parallelo di Tarquinio in *Fasti* II 811 *quid, uictor, gaudes? haec te uictoria perdet*.

514. *exultat ... differt*: il verso, che appariva sospetto a Heinsius, è espunto da Tarrant 2004. La somiglianza con II 863 *oscula dat manibus; uix iam, uix cetera differt*, e IV 350 *uixque moram patitur, uix iam sua gaudia differt* (che illustrano l'impazienza erotica di due seduttori, rispettivamente Giove e Salmacide) non costituisce però in sé un argomento contro l'autenticità (Luck 2005b, p. 261); inoltre la mancanza di autocontrollo (*uix ... differt*) caratterizza in modo appropriato l'intemperanza più volte evocata come tratto tipico del *barbarus* Tereo. Sembra anche inopportuno rinunciare alla corrispondenza che i suoi *gaudia* perversi trovano in quelli non meno orrendi e incontenibili di Procne a v. 653 (*dissimulare nequit crudelia gaudia Procne*). Molto attraente comunque la proposta di inversione di Hartman (peraltro attestata in alcuni codici secondari) *exultatque animo uix et*.

519-26. *iam ... diuis*: il viaggio si conclude e l'azione precipita (il doppio *iamque* con piuccheperfetto rimuove il passato delle premesse per procedere a narrare la scena dello stupro). All'arrivo in Tracia Tereo trascina Filomela nel cuore di una foresta, al chiuso di una stalla, e lì le fa violenza, piegando la resistenza di lei che assiste sconvolta al manifestarsi delle sue intenzioni e invoca inutilmente tutto quell'uni-

verso morale (simboleggiato da padre, sorella e dèi) al cui rispetto Pandione aveva vincolato il genero. Il periodo, insolitamente lungo, amplifica la tensione con l'accumulo dei polisindeti e la sequenza dei participi, rappresentando la progressiva presa di coscienza da parte di Filomela del disegno criminoso di Tereo.

521. *in stabula ... uetustis*: il luogo scelto da Tereo per lo stupro evoca risonanze sinistre, legate al bosco che precede la discesa infernale di Enea (Virgilio, *Aen.* VI 179 *itur in antiquam siluam, stabula alta ferarum*), e risulta quasi l'emblema del mondo «selvaggio», di quanto di più remoto dalla luce della civiltà (una sorta di anti-Atene, come suggerisce il contrasto con *Pandione natam*), nonché figura degli oscuri abissi psichici di Tereo (notevole Servio, *ad Aen.* VI 131 *per siluas tenebras et lustra significat, in quibus feritas et libido dominantur*). L'ambientazione della scena in un remoto *habitat* animale (v. 596 *stabula auia*) conferma la natura ferina del personaggio (cfr. le note a 461 e 549-53).

527-30. *illa tremit ... ungues*: i versi commentano e descrivono lo sconvolgimento di Filomela subito dopo lo stupro, prima di prenderne piena coscienza. Le similitudini animali di due coppie di predatori (ognuna simmetricamente racchiusa in due versi) all'assalto delle rispettive prede (lupo-agnella e sparviero-colomba, dove agisce anche un'opposizione di genere sessuale: Richlin 1992, p. 163) rivelano un certo compiacimento voyeuristico di fronte all'atto di violenza e al terrore della vittima (percepibile già nello *spectat* del v. 518; cfr. anche Rosati 2007, p. 279 nota a IV 230). Entrambe le similitudini sono tradizionali (cfr. rispettivamente Omero, *Il.* XXII 139-10 e Teocrito, 11, 24; in Ovidio sono accoppiate in *Trist.* I 1, 75-8) e il loro trasferimento in ambito erotico presuppone la topica applicazione a questa sfera del paradigma della caccia e del suo immaginario. In questo campo metaforico la stessa doppia coppia ricorre già nella scena del ratto delle Sabine, in *Ars* I 117-8 *ut fugiunt aquilas, timidissima turba, columbae, / utque fugit uisos agna nouella lupos*; ma cfr. anche *Ars* II 363-4 *accipitri timidas credis, furiose, columbas? / plenum montano credis ouile lupo?*; nonché (con l'aggiunta della coppia cerva-leone) in *Met.* I 505-6 *sic agna lupum, sic cerua leonem, / sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae* (ancora un parallelo con la storia-archetipo di Apollo e Dafne); ma è notevole la similitudine con l'agnella nello stupro di Lucrezia in *Fasti* II 799-800 *sed tremit, ut quondam stabulis deprensa relictis / parua sub infesto cum iacet agna lupo* (cfr. anche V 605-6). Sul proverbiale antagonismo lupo-agnello applicato alla sfera erotica cfr. anche Floridi 2007, p. 388. L'immagine del sangue che impregna le piume della colomba (dove viene suggerito un contrasto cromatico con il suo colore topicamente «di neve»: *Met.* XIII 674) ha

un evidente valore simbolico (cfr. la nota a V 47-73, con bibliografia), ma anticipa anche l'idea della macchia di sangue sulle piume di Procne-rondine (v. 670 *signataque sanguine pluma est*).

531-8. *mox* ... *poena*: Filomela, come prende coscienza dell'accaduto, reagisce abbandonandosi alle topiche manifestazioni del lutto (perché il suo mondo è morto: cfr. *si non perierunt omnia mecum*, v. 543); notevole il parallelo di situazione con Lucrezia: *Fasti* II 813-4 *passis sedet illa capillis, / ut solet ad nati mater itura rogum*. Scaglia quindi una rabbiosa invettiva contro Tereo, il «barbaro» colpevole dei crimini più indicibili (*nefandos*; su *dirus* e le sue connotazioni sacrali, proprie di qualcosa di inumano e «contro natura», cfr. la nota a V 274, con bibliografia). L'insistenza è sul tradimento della *fides* (*perfide*), che richiama la ricorsività del tema negli accordi di Tereo con Pandione, e soprattutto sullo sconvolgimento (*turbasti*) di ogni vincolo di relazione familiare e della *pietas* che li regola (*parentis*, *piis*, *sororis*, *coniugialia*, *coniunx*).

532. *lugenti* ... *lacertis*: l'espunzione del verso, proposta da Heinsius e accolta da Tarrant 2004, non sembra giustificata: la struttura *lugenti similis*, tipicamente ovidiana (cfr. la nota a V 289), dà un carattere ecfrastico all'immagine, facendone una sorta di paradigma figurativo, e non sono fuori luogo (come mostra il parallelo con Lucrezia) i gesti propri del lutto (cfr. *percutit indignos claro plangore lacertos* a IV 138, di Tisbe davanti al cadavere di Piramo).

537-8. *omnia* ... *poena*: l'idea del «turbamento» è caratteristica dell'incesto: cfr. M. Bettini, *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca,* Oed. *366 ss.)*, «MD» XII 1984, pp. 145-59, e *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, «Dioniso» I 2002, in partic. p. 96; ved. anche X 346-8; non essendo tuttavia così ovvia da poter esser attribuita a un interpolatore, rende inopportuna l'espunzione operata da Tarrant 2004 (dopo Merkel, che però escludeva dall'espunzione *omnia turbasti*). D'altra parte il secondo emistichio del v. 538, che già Heinsius riteneva interpolato, richiede un aggiustamento (*hostis* suona banale e insieme oscuro): tra le molte soluzioni proposte quella di W.S. Watt, *Ovidiana*, «MH» LII 1995, p. 99, a me sembra la migliore: *mors est* si integra perfettamente nel contesto, e prepara i versi che seguono. Sul carattere incestuoso del crimine di Tereo cfr. Marziale, XIV 75, 1 *flet Philomela nefas incesti Tereos* (sull'uso di *nefas*, *nefandus* e simili come sinonimi di «incesto» cfr. Moreau 2002, pp. 43-5). *paelex* ... *sororis*: sulla percezione di Filomela di un «conflitto di rivalità» con la sorella cfr. anche *Ibis* 535 *suae* ... *paelex inuita sororis*; *Trist.* II 389 *fecit amor subitas uolucres cum paelice regem*; Seneca, *Herc. fur.* 148-9 *querulos inter nidos / Thracia paelex*; Marziale, X 51, 4 *Ismarium paelex Attica plorat Ityn*.

539-41. *animam ... umbras*: Filomela lamenta di non esser stata uccisa (l'assassinio è l'unico delitto di cui nella vicenda Tereo non si sia macchiato) prima della violenza, perché sarebbe rimasta innocente. La vittima dello stupro percepisce il ruolo in cui è stata costretta, di «rivale» della sorella (condividendone il marito: cfr. *geminus coniunx*), come una colpa nei suoi confronti (cfr. vv. 605-6 *non attollere contra / sustinet haec oculos, paelex sibi uisa sororis*), che la espone anche al biasimo sociale (cfr. Curran 1978, pp. 223-4).

542-8. *superi ... est*: dalle accuse e recriminazioni Filomela passa ai propositi di vendetta, nel nome di quel cosmo morale che l'atto di Tereo ha sovvertito ma a cui ella ancora si appella disperatamente, e degli dèi che, invocati invano (v. 526), sembrano aver abbandonato il cielo (cfr. v. 548 *si deus ullus in illo est*, che ricorda il *fugere superi* con cui il Tieste senecano commenta la strage dei figli al v. 1021, o il «cielo senza dèi» dei vv. 1026-7 della *Medea*: *per alta uade spatia sublime aetheris, / testare nullos esse, qua ueheris, deos*; sulla matrice tragica del motivo cfr. almeno Costa 1973, *ad loc.*). La minaccia è quella di rivelare pubblicamente le colpe di Tereo (rinunciando al «pudore» del silenzio, e confessando un'umiliazione che si tende a non portare allo scoperto). In alternativa, se dovrà restare imprigionata nelle selve, queste risuoneranno della sua voce dolorosa che farà «piangere le pietre» (l'ἀδύνατον già evocato nella storia di Niobe: cfr. la nota a 310-2). Le accorate parole di Filomela mostrano chiare analogie con il solenne giuramento con cui Bruto si impegna a vendicare lo stupro di Lucrezia da parte di Tarquinio (Livio, I 59, 1 e Ovidio, *Fasti* II 840-4). *implebo siluas*: riempire le selve (di lamenti, anche se qui ambiguamente si lascia intendere un grido di denuncia) è l'atto topico dell'usignolo: cfr. Virgilio, *Geor.* IV 515-6 *ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet*; anche *Fasti* IV 481-2 *quacumque ingreditur, miseris loca cuncta querellis / implet, ut amissum cum gemit ales Ityn*. Naturalmente, senza saperlo, Filomela prefigura il proprio destino e la metamorfosi nell'uccello del pianto.

549-53. *ira ... cogit*: la reazione di Tereo è di una brutalità animalesca (*feri*, specie in associazione a *tyranni*, evoca la nota caratterizzazione dell'uomo-tiranno nel libro IX della *Repubblica* di Platone; per *stimulatus* cfr. la nota a 461). Le parole di Filomela, che ne scatenano l'ira, e la sua determinazione a parlare pubblicamente denunciando la violenza, lo inducono a un'ulteriore violenza sul corpo di lei. Come una vittima sacrificale, e come lei stessa, che aspira alla morte, interpreta il gesto, impugnando la spada la trascina per i capelli. Ma la crudeltà del tiranno non vuole la morte, vuole il silenzio (e un'umiliazione fisica che verosimilmente è la rivalsa della forza

contro quella che è percepita come una superiorità intellettuale e morale ateniese).

553-60. *iugulum* ... *quaerit*: il periodo che descrive l'azione spietata di Tereo, con una tensione che cresce con l'accumularsi dei participi presenti (*indignantem* ... *uocantem luctantem*), mira a spiazzare l'attesa del lettore, che immagina appunto l'uccisione di Filomela. Il sostantivo che, quasi alla fine del periodo, arriva a dare un nome a quei participi (che il lettore immagina ovviamente riferiti a Filomela) sposta a sorpresa l'attenzione su un dettaglio fisico, la lingua, che diventa il simbolo della posta in gioco nello scontro tra la donna e il tiranno. Ma la tecnica dell'accumulo dei participi presenti richiama lo stesso procedimento usato ai vv. 522-3 (*pallentem* ... *timentem* ... *rogantem*) per descrivere lo stupro (cfr. anche il motivo dell'invocazione al padre al v. 525), di cui quindi questa seconda violenza appare una sorta di simbolica replica.

557-60. *radix* ... *quaerit*: il guizzare della lingua mozzata traduce visivamente la sua volontà d'espressione, l'irriducibilità al silenzio e all'immobilità (come infatti accadrà nel suo destino di usignolo, che continuerà ininterrottamente a cantare), proprio come nella testa mozzata di Orfeo *flebile lingua / murmurat exanimis*, XI 52-3. L'immagine, con il tipico gusto dei dettagli macabri, è notoriamente di origine epica (cfr. già V 104-6 con la nota relativa; in *micat* c'è il richiamo ai precedenti di Ennio e Virgilio lì indicati), e sarà esplicitamente ripresa da Lucano, II 181-2 *exsectaque lingua / palpitat et muto uacuum ferit aera motu*; ma l'esempio del serpente mutilato che cerca di «ricongiungersi», e del movimento della sua lingua, ha un parallelo importante in Lucrezio, III 657-9 *quin etiam tibi si, lingua uibrante, minanti / serpentis cauda, procero corpore, utrumque / sit libitum in multas partis discidere ferro* (cfr. Kenney 1971, *ad loc.*; anche il particolare del *terram conspargere tabo*, v. 660, ricorda la «terra nera» di Ovidio). Mentre il serpente in Lucrezio cerca grottescamente di darsi la morte mordendosi, quello di Ovidio cerca di ricomporsi nelle sue parti per trovare la pace della morte. L'immagine del serpente può implicitamente richiamare le Eumenidi (al cui campo semantico esso è familiare: cfr. Rosati 2007, p. 302 nota a IV 454), che hanno un ruolo significativo nell'episodio (vv. 430-1, 595, 657, 662 *uipereas* ... *sorores*): Richlin 1992, p. 164.

558. *immurmurat*: coniato da Virgilio, *Geor.* IV 261 *frigidus ut quondam siluis immurmurat Auster* (cfr. Biotti 1994, *ad loc.*) come onomatopea del suono del vento, è ripreso, sempre nella stessa sede, e attribuito a soggetti umani da Ovidio anche a III 646 *totumque immurmurat agmen*, XI 187 *terraeque immurmurat haustae* e 567 *ipsisque immurmurat undis*. Qui indica il residuo di voce (suggerito anche

dai vistosi effetti di suono che avvolgono il verbo) che la lingua mozzata ancora è capace di produrre quasi comunicando alla terra il suo segreto (proprio come il servo di Mida a XI 187); ma il colore, omericamente nero (non solo per il sangue versato), della terra ne rivela l'insensibilità mortale (cfr. Virgilio, *Aen.* X 730-1 *atram / tundit humum exspirans*). L'immagine sarà ripresa da Stazio, *Theb.* I 532 *tacitaque immurmurat aure* e XI 63 *terraeque immurmurat absens*, il quale inoltre identifica nel *murmur truncum* il tratto specifico del suono frustrato di Filomela: cfr. *Siluae* V 3, 83-4 *non murmure trunco / quod gemit et durae queritur Philomela sorori*; *Theb.* VIII 619 *truncum ac flebile murmur.*

560. *dominae ... quaerit*: «cercare le orme» (una metafora prevalentemente venatoria: cfr. p. es. Lucrezio, IV 705, pseudo-Tibullo, III 9, 13) è detto qui della lingua che, come facendo un percorso, cerca di ricongiungersi al corpo (per l'uso, che sembra innovazione di Ovidio, di indicare il corpo come «padrone» delle sue parti cfr. Rosati 1996 a *Her.* 18, 24); l'espressione sarà ripresa, per una volta in maniera più «piana», da Stazio, *Theb.* XI 689 *domini uestigia quaeram.*

561. *uix ... credere*: la presa di distanza del narratore, che in prima persona dichiara la sua incredulità (e che è forse indizio dell'integrazione, da parte di Ovidio, di un particolare non attestato altrimenti), segna il punto di maggiore, disumana barbarie nel comportamento di Tereo, la violenza sessuale ripetuta su un corpo straziato e mutilato (l'allitterazione che lega *lacerum* a *libidine* sembra voler cogliere il piacere sadico derivante dalle sevizie inflitte alla vittima). Sul *repetere* come tratto tipico del piacere compulsivo di Tereo cfr. v. 491 *repetens* e la nota a 486-93.

563-70. *sustinet ... sororis*: il ritorno di Tereo a casa lo vede di nuovo recitare la parte di marito affettuoso che piange la finta morte di Filomela (*fictos* e *commenta* insistono, dopo *sustinet*, sulla rinnovata capacità di simulazione di cui Tereo ha già dato prova davanti a Pandione). Ne consegue la disperazione di Procne, che simbolicamente abbandona le vesti lussuose della vita felice (cfr. Niobe a v. 166) per calarsi nel nero del lutto; ma c'è qualcosa di simbolico (cfr. anche Anderson 1972) nel gesto drammatico della donna (*deripit*) e nell'indossare (*induitur*) un abito che avrà anche un ruolo nel segno della morte. Il cenotafio eretto per la presunta morta («una tomba doppiamente vuota»: Hardie 2002b, p. 267) sembra il simbolo di questa lugubre storia di finzioni (*falsis ... non sic*) e di racconti affidati a oggetti (come poi sarà la tela).

571-4. *bis sex ... indice*: la consueta perifrasi cronologica (che sembra quasi rilevare con stupore che gli astri continuino il loro percorso come sempre) sposta in avanti l'azione e prepara la nuova sce-

na. È passato un anno; Filomela è ridotta all'impotenza: è prigioniera nell'edificio-stalla, da cui non può fuggire, e il taglio della lingua, che la costringe al silenzio, le impedisce di denunciare l'accaduto a qualcuno (*index*).

574-80. *grande ... illis*: la forza del dolore spinge Filomela a inventare uno strumento di comunicazione alternativo alla parola, un linguaggio silenzioso ed efficace anche a distanza (diversamente dalla «scrittura nella polvere» cui ricorre Io a I 649), che non necessita della presenza fisica (che a Filomela è preclusa; interessante il parallelo con Biblide, un'altra donna che ricorre alla scrittura per mediare impersonalmente una verità imbarazzante, a IX 515 sgg.). Sulla natura di questo linguaggio si è svolta una lunga discussione (cfr. la bibliografia in Monella 2005, p. 109 nt. 88): secondo alcuni (indotti probabilmente dal valore «tecnico» di *intexuit*) si tratterebbe di un ricamo con ideogrammi, cioè di una rappresentazione figurata dell'accaduto; secondo altri, più verosimilmente, *notae*, pur nella sua genericità, designerebbe la scrittura alfabetica vera e propria (cfr. sotto), che assai meglio di un testo figurato poteva sfuggire al barbaro Tereo e ai suoi uomini, ovviamente ignari dello strumento di comunicazione in cui sono istruite le due sorelle ateniesi (di γράμματα parla nel suo racconto Apollodoro, III 14, 8 [194]). L'idea del linguaggio figurato era in qualche modo implicita nella «voce della spola (κερκίδος φωνή)», la famosa espressione del *Tereo* di Sofocle (fr. 595 Radt) trasmessa dalla *Poetica* di Aristotele, il cui senso non è però del tutto chiaro: forse indicava già il linguaggio prodotto dallo strumento, cioè la tessitura, o forse solo il «parlare» del telaio, cioè il suono dello strumento (come l'euripidea «spola canora», κερκίδος ἀοιδοῦ, citata da Aristofane, *Ran.* 1316; in latino cfr. Virgilio, *Aen.* VII 14 *arguto tenuis percurrens pectine telas* con l'eccellente nota di Horsfall 2000) da cui l'altra immagine potrebbe esser derivata. Sull'elaborazione dell'idea certamente avrà influito, almeno in Ovidio, il campo semantico della tessitura che è alla base della metafora di *textus* (su cui cfr. Rosati 1999).

574-5. *grande ... ingenium*: dietro il *topos* dell'ingegno aguzzato da una condizione di necessità, o, come qui, di sofferenza (cfr. *Ars* II 43 *ingenium mala saepe mouent*, con Janka 1997; Tosi 1991, p. 239), il narratore insiste sull'ingegnosità femminile (*sollertia*, *callida*; e a *ingenium* dà rilievo la dieresi bucolica che lo precede) nell'escogitare una via d'uscita dalla condanna al silenzio (*os mutum*) e anche un mediatore del messaggio (un *index facti* che ne resterà però ignaro). Con il campo semantico dell'ingegno contrasta anche *barbarica*, cioè il mondo estraneo di cui Filomela sa sfruttare gli elementi per elaborarne un prodotto culturale come il suo «testo»; un'opposizione che implicitamente riaffiora nella notazione sull'ancella che, anche in quan-

to esclusa da quel codice culturale, «non sa cosa porta» (per il motivo cfr. IX 155 *ignaroque Lichae quid tradat*, dove però è tragicamente *nescia* anche la mittente Deianira, così come *inscius*, v. 157, il destinatario Ercole; sul motivo in generale cfr. anche Perutelli 2000, p. XLIV).

577. *purpureas ... albis*: il contrasto dei colori ha un chiaro valore simbolico, confermato dalla glossa *indicium sceleris*, di denuncia della violenza sessuale subita (il simbolismo sessuale dei colori, su cui cfr. le note a V 47-73 e a VI 527-30, è esplicitato da Nonno, *Dion.* IV 328-30 «mescolato al fiotto di sangue vivo della lingua appena tagliata, sgorgava il sangue della verginità perduta»; trad. D. Gigli Piccardi). Forse c'è anche un indizio della tradizione che voleva il messaggio di Filomela scritto col suo sangue (Servio, *ad Ecl.* 6, 78 *rem in ueste suo cruore descriptam*; *Anthologia Latina* 51 Shackleton Bailey). *notas*: nel senso di lettere (*notae litterarum*), cioè di scrittura alfabetica, cfr. p. es., sul motivo della comunicazione cifrata a tavola, *Am.* II 5, 18-20 *uerba leges digitis, uerba notata mero / ... / uerbaque pro certis iussa ualere notis*, con McKeown 1998; I 4, 18-20 *excipe furtiuas et refer ipsa notas / ... / uerba leges digitis, uerba notata mero*; III 11, 24 *uerbaque conpositis dissimulata notis*; *Trist.* II 454 *tacitam mensae duxit in orbe notam*; Properzio, III 8, 26 *cum digitis scripta silenda notas*; ecc. Sulla scrittura cifrata (*per notas*), ovviamente in uso in contesti acculturati, cfr. anche Svetonio, *Iul.* 56, 6. Sulla funzione delle *notae* tessute da Filomela, e sul rapporto con le *notae* che alla fine (v. 670) resteranno come «segni» di sangue sulle piume della rondine cfr. Segal 1994, p. 266.

579. *gestu rogat*: oltre al nuovo linguaggio «testuale» per comunicare a distanza con Procne, Filomela deve ricorrere a un altro linguaggio alternativo alla lingua, quello gestuale, per poter comunicare all'ancella la richiesta di consegnare il messaggio (cfr. anche v. 609 *pro uoce manus fuit*, nell'incontro con Procne, un'espressione applicata al pantomimo). Evidentemente Ovidio legge questo mito anche come un discorso sulle forme di comunicazione alternative alla parola; e non è certo un caso che il mito abbia avuto tanta fortuna proprio sulle scene del pantomimo: cfr. Luciano, *de saltatione* 40; Apuleio, *Apol.* 78, 4; Sidonio Apollinare, *Carmina* 23, 278.

581-6. *euoluit ... est*: la lettura del testo di Filomela annichilisce Procne, lasciandola letteralmente ammutolita: la natura del delitto di Tereo è tale che non riesce a trovare parole adeguate alla sua indignazione. La «perdita della parola» assimila dunque Procne alla sorella (Wheeler 1999, p. 51): il normale linguaggio verbale si rivela incapace di esprimere reazioni all'altezza di quanto accaduto. Potrà farlo solo l'azione; nei suoi pensieri Procne non distingue più tra *fas* e *nefas*, come Tereo che «tutto ha sconvolto» (v. 537 *omnia turbasti*), e al quale

sua moglie sta assimilandosi (ved. Pavlock 1991, p. 42): senza nemmeno concedersi il tempo di piangere Procne si dedica completamente a immaginare una vendètta rovinosa (*ruit*).

581. *euoluit*: il verbo evoca chiaramente l'idea del *uolumen*, del rotolo di papiro, che Procne *legit*, insistendo sulla testualità del messaggio elaborato da Filomela. *saeui* ... *tyranni*: la crudeltà, qui più che motivata dalle azioni di Tereo, è in sé un tratto standard, insieme a violenza, lussuria, avidità, frode e altro, nella caratterizzazione della figura del tiranno (su cui cfr. la nota a 458-60; sull'uso del termine in questo episodio cfr. la nota a 436). La clausola, che riecheggia la definizione di Proserpina come *inferni* ... *matrona tyranni* (V 508), sembra fare di Procne la sposa di un Tereo «Dite in terra».

582. *carmen miserabile*: molti i sospetti di corruttela che gravano < su *carmen* (mentre l'espunzione dell'intero verso attrae Reeve, in Tarrant 2004): *carmen* legge, sia pur dubitativamente, Tarrant, che pensa all'alternativa *textum*; per *fatum*, *casum*, *crimen*, altre varianti minoritarie o congetture, cfr. Luck 2005b, p. 261, che ripropone *stamen* di Slater 1927 (così anche Hill 1992, p. 189 «Philomela's work was weaving, not poetry»). È chiaro che tutte queste alternative sono correzioni di chi trova *carmen* improprio o oscuro, ma il nesso *carmen miserabile* va accolto come un'evidente ripresa da Virgilio (*Geor.* IV 511-5 *populea maerens philomela sub umbra / ... ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet*) che allude proletticamente alla metamorfosi di Filomela, l'autrice di quel testo-racconto, in usignolo, e al suo perenne lamento (che ogni volta racconta quella storia, e che qui avrebbe quindi la sua prima espressione; pensare a un così «felice errore» prodottosi meccanicamente mi pare del tutto inverosimile). In *carmen* potrebbe inoltre esser implicito un gioco sul nesso etimologico con l'omonimo strumento (per cardare, o appunto «carminare», la lana) per la filatura-tessitura (cfr. Rosati 1999, p. 246). La definizione di *carmen*, con la sua insistenza sulla componente vocale della denuncia di Filomela, richiama anche il tema della irriducibilità della donna al silenzio, quel silenzio vanamente imposto da Tereo col taglio della lingua. Il nesso *miserabile carmen* (già a V 118) come definizione-tipo del canto dell'usignolo è anche nel centone virgiliano *Progne et Philomela*, *Anthologia Latina* 13, 4 Riese.

583. *silet*: il motivo del dolore troppo forte per trovare espressione, e tale da ammutolire «pietrificando» chi lo prova, ricorda la vicenda di Niobe recentemente narrata (ma cfr. anche Ecuba a XIII 538 *obmutuit illa dolore*).

586. *poenae* ... *in imagine*: l'espressione sembra voler descrivere Procne, e spiegare così il suo silenzio attonito e assente, come appare totalmente immersa nell'idea della vendetta (anche Ecuba a XIII 546

ulcisci statuit poenaeque in imagine tota est). In uno dei tanti rispecchiamenti tra la prima e la seconda parte della storia, cioè tra il crimine e la ritorsione, le fantasie di vendetta di Procne, che come Tereo indugia a «visualizzare» il proprio piacere perverso (cfr. VIII 506-7 *uulnera fratrum / ante oculos mihi sunt et tantae caedis imago*; XIV 204 *menti ... haerebat imago*), sono la risposta alle fantasie sessuali del marito.

587-600. Di nuovo il cambio di scena è introdotto da un'indicazione <
cronologica: sono i giorni delle biennali feste di Bacco, notoriamente riservate alle donne. Indossati i panni della menade, e fingendosi preda dell'invasamento bacchico, Procne si reca sui monti per la rituale ὀρειβασία notturna e raggiunge il luogo di prigionia della sorella: la libera, le fa indossare lo stesso mascheramento del rituale bacchico e la porta con sé alla reggia (il ritmo frenetico-allucinato dell'azione, in ogni sua fase, è reso dal cumulo di polisindeti che tramano il lungo periodo). La notturna cerimonia bacchica, con la complicità (*conscia*) del clima di eccitazione orgiastica che la caratterizza, e l'esclusione della presenza maschile, è lo strumento drammatico (assente in tutte le altre fonti) di cui Ovidio si serve per lo sviluppo dell'azione. Oltre a permettere il necessario spostamento di Filomela nella reggia, con la «metamorfosi animale» che di fatto il rito dionisiaco produce nelle baccanti, esso offre lo sfondo adatto (dopo lo σπαραγμός di Penteo nel libro III e la ferocia di Ino e Atamante contro Learco e Melicerte a IV 515 sgg.) alla scena di bestiale violenza femminile che si prepara; così come l'insistenza sulla «notte» (*nox ... nocte ... nocte*) in cui si avvia l'azione, benché essa sia il tempo topico delle orge bacchiche, annuncia simbolicamente l'ingresso in uno spazio di orrori analogo alle «selve oscure» scenario del crimine di Tereo (v. 521; per la metafora della «notte della mente» cfr. vv. 472-3 *quantum mortalia pectora caecae / noctis habent* e Montuschi 2005, p. 61). Come già Accio (così almeno lascia supporre un frammento del suo *Tereus*, *TRF* 642; mentre non è sicuro per Sofocle, ma cfr. ora la discussione di Ciappi 1998a e Curley 2003, p. 181 sgg.), Ovidio colloca la storia in una Tracia dove si è affermato il culto di Bacco, del quale vengono illustrati gli elementi caratteristici del rito (pampini e tralci d'edera, tirsi, *nebris*, grida e suoni ossessivamente ritmati). Come modello della scena, al di là del precedente di Agave nelle *Baccanti* euripidee, cruciale nell'episodio di Penteo del libro III, è importante soprattutto la vicenda di Amata nel libro VII dell'*Eneide*, con cui si colgono precisi paralleli espressivi, più volte segnalati (cfr. in particolare v. 385 *simulato numine Bacchi*, con Horsfall 2000). Sul tecnicismo *simulo* e la «simulazione rituale» nel culto dionisiaco cfr. L. Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso*, Bologna 2007, pp. 47-71.

591. *furialia ... arma*: nel contesto designa gli strumenti del rituale bacchico (*gentilibus armis* in Stazio, *Theb.* IV 390), cioè del *furor* che esso mette in scena; suggerisce però anche la violenza incombente e l'entrata in scena di quelle Furie-Eumenidi che, evocate all'inizio del racconto come infausta presenza alle nozze (vv. 430-1), stanno per scatenare la loro azione (cfr. anche vv. 595 *furiis* e 657 *furiali*). Al *furor* erotico di Tereo (v. 480), che ha prodotto effetti distruttivi, si sostituisce ora il *furor* non meno rovinoso della vendetta delle due sorelle.

592-3. *ceruina ... uellera*: un altro segnale sinistro, perché la tipica pelle di cerbiatto indossata dalle baccanti (cfr. IV 6) allude al rituale smembramento dell'animale, e prefigura dunque l'imminente infanticidio.

595. *terribilis Procne*: è il segnale dell'avvenuta metamorfosi che ha reso la mite e civilizzata Procne una donna barbara e selvaggia, che ora *simulat* (come il suo nemico Tereo: vv. 469-74, 564-6; Anderson 1972) e indossa anche una «maschera», fingendo che sia follia dionisiaca (III 716 *turba furens*; *Her.* 4, 47 *ut Bacchi furiis Eleleides actae*) quella che invece nasce dalla collera (*dolor*).

597. *portas ... refringit*: il nesso richiama un noto passo di Ennio che descrive l'apertura delle porte del tempio di Giano e lo scoppio della guerra: *Annales* VII 225-6 Skutsch *postquam Discordia taetra / belli ferratos postes portasque refregit*. Come il gesto «furiale» della Discordia enniana (replicato dalla Giunone di Virgilio, *Aen.* VII 622), quello di Procne è il segnale di una guerra, quella domestica che la oppone al marito Tereo.

598. *rapit raptaeque*: il verbo, mirato (Filomela è *rapta* in ben altro senso), insiste sull'operazione «mimetica» di Procne che replica (vv. 464, 518) quella già compiuta da Tereo sulla stessa Filomela (la cui sconvolta passività è resa da *attonitam*). Anche l'azione di Procne di «trascinarla in casa» (*trahens intra sua moenia*) richiama il gesto simmetrico di Tereo che aveva trascinato la donna nel cuore della foresta (*in stabula alta trahit*, v. 521), e rileva quel parallelismo tra i luoghi dei due delitti che è un aspetto centrale della vicenda (Segal 1994, p. 272).

601-9. All'arrivo in casa, Procne smette la parte di finta baccante, e ha luogo l'incontro tra le due sorelle. Con la manifestazione di affetto di Procne contrasta la vergogna ritrosa di Filomela (*ora ... pudibunda*), incapace di «guardare in faccia» la sorella (*non sustinet* è mirato per opposizione sul *sustinet* di Tereo a v. 563) verso cui si sente colpevole, e di fronte alla quale (costretta a ricorrere, in mancanza della parola, al linguaggio dei gesti) giura la propria innocenza. Notevole il parallelo di Lucrezia, che, coprendosi il volto (*pudibunda ... ora*, *Fas-*

ti II 819-20), gli occhi a terra (v. 824), racconta lo stupro subìto al padre e al marito ottenendone quel perdono (*dant ueniam facto genitor coniunxque coactae*, v. 829) che lei si nega suicidandosi; cfr. anche Leucotoe a *Met.* IV 237-9 *precantem / tendentemque manus ad lumina Solis et «ille / uim tulit inuitae» dicentem.*

601. *domum ... nefandam*: sulla ripresa di Seneca, *Thy.* 103-4 cfr. il commento di R.J. Tarrant, *Seneca's Thyestes*, Atlanta 1985, p. 103.

608. *dedecus*: il termine, eufemistico, è «empatetico»: la voce del narratore mima l'imbarazzo che avrebbe Filomela se potesse parlare; cfr. il disagio di Lucrezia in *Fasti* II 826 *eloquar infelix dedecus ipsa meum?*

609. *pro uoce manus*: l'immagine della «mano parlante», che qui <
indica il linguaggio gestuale (come *gestu rogat* a v. 579, o Lara, analogamente muta, in *Fasti* II 613 *uoltu pro uerbis illa precatur*), è frequente in relazione all'arte del pantomimo, che su quel linguaggio si fonda (cfr. Bömer con bibliografia), ma ha anche una sua ampia fortuna in relazione al mito di Filomela per indicare il linguaggio inventato dalla sua mano sulla tela: cfr. in partic. Achille Tazio, V 5, 4 (citato nella nota a 424-674).

609-19. La reazione di Procne è senza misura né controllo, un'immagine che richiama chiaramente la stessa «incontenibile» violenza della passione erotica di Tereo (*nec capiunt inclusas pectora flammas*, v. 466; cfr. Segal 1994, p. 273 nt. 32). È lei che ora *ardet*: il fuoco della passione di lui (vv. 455-7, 460, 466, 480, 491-2) ne alimenta la brama di vendetta (al pari di Tereo, anche Procne ambisce al *rapere*, cfr. v. 617). Come un capo militare, lei, che non si era concessa il tempo di piangere (v. 585), rimprovera il pianto della sorella (per il motivo «non è tempo di piangere ma di agire» cfr. già Perseo a IV 695-6) incitandola alle armi (cioè a imitare anche così Tereo: vv. 551, 557) o a qualcosa di peggiore (la rassegna delle possibili «vie di morte» ricorda quella analoga della Medea di Euripide, v. 376 sgg.). La dichiarata disponibilità a commettere qualunque *nefas* assimila Procne ai grandi paradigmi mitici delle «donne estreme», campioni di empietà come Medea, Agave e Clitennestra (cfr. anche le analogie con Ecuba a XIII 544-6 *seque armat et instruit ira. / qua simul exarsit, tamquam regina maneret, / ulcisci statuit poenaeque in imagine tota est*).

614. *regalia ... cremabo*: Procne vuole superare il modello di Medea, che aveva incendiato il palazzo regale di Corinto, per bruciare Tereo stesso in mezzo alle fiamme della sua reggia (quasi una nemesi per quel fuoco della passione che ha messo in moto il meccanismo della tragedia).

615. *artificem*: il termine ha in sé una componente che ne rileva la funzione «creativa», o anzi direttamente artistica (cfr. XI 169, 634; XII 398; XV 218). A XIII 551 è detto *artifex caedis* il re trace Polimestore, che come Tereo ha «macchinato» il delitto. Ma Tereo, in assenza di quella specificazione, in qualche modo limitativa, sembra davvero un artista, un genio del male.

616-7. *aut ... rapiam*: Procne indugia sulle più crude fantasie di <
morte a danno del marito (che replicano le fantasie sessuali di lui su Filomela), immaginando il suo smembramento, che evoca così, oltre alla mutilazione di Filomela, lo σπαραγμός di Agave su Penteo nel libro III. Chiaro il valore simbolico degli organi selezionati come per contrappasso, la lingua (una replica della glossotomia da lui inflitta a Filomela), gli occhi (con cui, come abbiamo detto, Tereo quasi si identifica, già nel nome) e ovviamente il membro sessuale, in cui la *libido* tirannica ha il suo emblema.

617. *uulnera mille*: l'immagine delle ferite innumerevoli sul corpo del marito sembra richiamare le fantasie di Clitennestra in Eschilo, *Ag.* 866-8: cfr. Segal 1994, pp. 270-1.

618-9. *magnum ... dubito*: la formulazione (destinata a grande fortuna, specie nel teatro di Seneca) è quasi un marchio del «modello Medea»: cfr. *Her.* 12, 212 *nescio quid certe mens mea maius agit*, con Bessone 1997 (anche sulla matrice euripidea del motivo), e ora Hinds c.d.s.

619-35. L'ingresso in scena del piccolo Iti suggerisce a Procne il *nefas* estremo ancora non identificato. La vendetta contro il marito (sui cui tratti mimetici il testo continua a insistere: *exaestuat* di v. 623 richiama l'*aestuat* erotico di lui a v. 491) colpirà il suo «doppio» inerme e indifeso, quell'unico figlio in cui si identifica il futuro di Tereo, anche oltre la morte. Il conflitto drammatico (*tamen* è il segnale che lo introduce) che la madre, pur determinata all'infanticidio, vive di fronte al figlio-vittima ha una tradizione che risale al paradigma della *Medea* di Euripide (v. 1021 sgg.), ma lo scontro, che qui si svolge, tra il figlio dell'eroina tragica, identificato unicamente col suo odiato padre, e il *genus* di lei (rappresentato dalla sorella) ha un più pertinente modello mitico nella figura di Altea, assassina del figlio Meleagro, colpevole di aver ucciso i fratelli di lei (il mito è narrato a VIII 273-546; su Medea e Altea come paradigmi di Procne cfr. Larmour 1990; su Medea, Newlands 1997). Il conflitto di *pia impietas* (v. 477), qui appena accennato e molto concentrato, lì è sviluppato in un monologo assai più ricco e retoricamente elaborato (vv. 461-511): in entrambi i casi *pugnat materque sororque*, v. 463.

621. *oculis ... immitibus*: lo sguardo torvo di Procne (anche in questo emula del marito) richiama lo «sguardo feroce (ὄμμα νιν ταυρουμένην) come di una pronta a tutto» di Medea in Euripide (v. 92; cfr. D.J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002, *ad loc.*). Medea e Procne come paradigmi di mogli tradite e ferocemente vendicative sono associate spesso: p. es. *Am.* II 14, 29 sgg.; *Ars* II 381-4; *Fasti* II 627-9; *Trist.* II 387-90; *Pont.* III 1, 119-20.

622. *similis patri*: l'elemento che fa scattare in Procne l'idea dell'infanticidio è la somiglianza fisica del bambino a suo padre, un tratto essenziale, come garanzia di *certa progenies*, e dunque segno di un matrimonio felice, sia per la cultura romana sia per quella greca (Esiodo, *Op.* 235; il segmento, anche ritmicamente, riproduce Catullo, 61, 214 *sit suo similis patri*). Il motivo della somiglianza al padre che scatena l'infanticidio è cruciale anche nella vicenda di Medea: cfr. *Her.* 12, 189 *et nimium similes tibi sunt*, con Bessone 1997. Paradossalmente, proprio l'elemento che fa di Procne la madre e moglie ideale (Orazio, *Carm.* IV 5, 23 *laudantur simili prole puerperae*) è per lei la spinta a commettere il delitto più orrendo.

628. *lacrimis ... coactis*: di norma sono quelle finte, prodotte ad arte (*Am.* I 8, 83 *discant oculi lacrimare coacti*) come le lacrime di Tereo ai vv. 471 e 565 (cfr. la nota a 471), ma qui, nella perversione di ruoli che la vendetta ha prodotto, sono quelle naturali, in risposta ai gesti di affetto del bambino, dettate dall'amore materno, a cui Procne cerca di resistere (*inuiti ... oculi*).

629. *nimia ... pietate*: il concetto suona paradossale (cfr. Orazio, *Carm.* III 3, 58), come l'ossimoro della *pia impietas* in cui si inscrive, ma la nuova Procne, determinata al *nefas*, ha rinnegato il valore nel culto del quale è cresciuta (e di cui Pandione, nella parte iniziale dell'episodio, svolge il ruolo di figura-simbolo) e, dopo il momentaneo cedimento interiore, l'*ira* ha di nuovo il sopravvento sulla *pietas*. *Labare* (*OLD*, *s. u.* 1c) e *infracta* al v. 627 (*OLD*, *s. u.* «infringo» 3b) suggeriscono l'immagine di una battaglia tra i due sentimenti.

632. *alter ... altera*: lo scontro astratto tra *pietas* e *ira* si trasferisce sulle persone fisiche che Procne ha di fronte, tra le affettuose moine di Iti e il forzato silenzio di Filomela (su *rapta* cfr. v. 598); lo sguardo alternato tra i due (e riprodotto nel gioco delle ripetizioni: *uocat ... uocat*, *hic ... illa*) simboleggia il residuo di un conflitto che si va risolvendo.

634. *nupta ... nata*: la coppia (isosillabica e paronomastica) dei participi rileva l'opposizione sulla quale sono costruiti gli ultimi due versi del monologo drammatico di Procne: il *genus*, rappresentato da Pandione, e il marito trace (un tema tipico del grande teatro tragico). Un'opposizione così radicale che, per non *degenerare*, per non tradire

cioè il proprio mondo e universo di valori, Procne si vede costretta all'infanticidio: risparmiare Iti, compiere cioè l'atto di *pietas*, alla moglie di Tereo non è concesso, per lei sarebbe criminale.

635. *degeneras ... Terei*: il senso del verso, che oppone il *genus* di Procne al marito (cioè Atene alla Tracia), richiede un lieve ritocco del testo tramandato (*Tereo*). In linea con Slater 1927, D.R. Shackleton Bailey («Phoenix» XXXV 1981, p. 332) osserva che il significato non è che Procne non deve mostrare pietà verso Tereo, ma che come moglie di Tereo (*in coniuge Terei*) non può avere sentimenti materni (quelli che al v. 629 rischiano di indurla a un ripensamento): averne sarebbe un delitto, sarebbe quello il vero delitto.

636-46. *Nec mora ... tabo*: senza più esitazioni, Procne passa <
all'azione, realizzando un delitto che è una perfetta replica «mimetica» di quello di Tereo. Trascina Iti (*traxit*, come Tereo *trahit* Filomela a v. 521) nella parte più interna della casa (*domus altae* richiama gli *stabula alta* di v. 521) e lì ne esegue l'assassinio (anche in *ense ferit* riecheggia *ense fero* di v. 557), che viene narrato con le stesse modalità espressive e sintattiche (Gildenhard – Zissos 1999, p. 166), il ritmema del participio presente ripetuto che descrive le reazioni della vittima e crea uno straordinario effetto di tensione patetica (*tendentem ... et iam ... uidentem et ... clamantem et ... petentem*), che erano state impiegate per descrivere lo stupro di Filomela (vv. 522-3 *pallentem ... et ... timentem et iam ... rogantem*) e la sua non meno sadica appendice-ripetizione, la glossotomia (vv. 555-6 *indignantem et ... uocantem luctantemque*). Il corpo del bambino viene smembrato e le carni cotte secondo modalità topiche in questi banchetti cannibalici (cfr. Bömer e anche I 228-9), che il testo dettaglia con compiaciuto realismo e con effetti di suoni che creano lo sfondo sonoro adeguato al macabro sacrificio.

636. *Gangetica*: l'epiteto, molto raro e mai prima di Ovidio, assimila l'urbana, ateniese Procne a un animale non solo proverbialmente feroce (che qui strazia un cerbiatto ancora lattante), ma appartenente anche a un remoto mondo barbarico, e abitante di quelle «selve oscure» (*siluas ... opacas*) che richiamano il selvaggio scenario del delitto di Tereo (*siluis obscura uetustis*, v. 521). Notevoli le corrispondenze di genere sessuale: qui una tigre e un cerbiatto, un lupo e un'agnella nel caso di Tereo (vv. 527-8; cfr. Newlands 1997, p. 194). Sul paradosso implicito nella similitudine (che sarà ripresa da Seneca e applicata ad Atreo pronto a uccidere i figli di Tieste, *Thy.* 705 sgg.), che insiste sul carattere «innaturale» dell'atto di Procne (perché la tigre uccide per il bene dei suoi figli), ved. F. Bessone, *Medea leonessa infanticida. Ovidio, Seneca e un paradosso euripideo*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia Classica di Torino» XI 1998, pp. 192-3.

640. *mater, mater*: nella geminazione del grido Curley 1997 vede

una ripresa del grido di Penteo alla madre che lo sta uccidendo nelle *Baccanti* di Euripide, vv. 1118-20.

643. *iugulum ... resoluit*: la notazione sull'inutilità del colpo di Filomela (a uccidere Iti sarebbe bastato un solo colpo, della madre), oltre alle ovvie motivazioni retorico-patetiche, vorrà sia insistere sul contributo di entrambe le sorelle al massacro, sia rilevare il sadismo gratuito della donna nello sgozzare Iti come una vittima sacrificale, colpendo in lui, innocente «sostituto» di Tereo, come per un simbolico contrappasso, quella parte del corpo nella quale ha subito la sua atroce mutilazione.

644. *animae ... retinentia*: la macabra immagine – sulla scia di un motivo molto sfruttato e che ha un preciso parallelo interno in quella della lingua-serpente ai vv. 557-60 – è di un corpo che sussulta negli spasimi dell'agonia (*anima* dunque come «vita», o «vitalità»: cfr. *reliquias animai* nel testo-modello di Lucrezio, III 656), e perciò viene dilaniato. Ma il plurale *membra*, altrove generico, qui suggerisce invece un corpo *già* smembrato in brani che grottescamente si agitano; l'immagine si estende al verso successivo in *pars ... cauis exsultat aenis*. Le modalità di cottura sono tipiche di analoghi banchetti cannibalici (notevole la somiglianza con un frammento del *Tereus* di Accio: *TRF* 220 sgg. *concoquit / partem uapore flammae, ueribus in foco / lacerta tribuit*).

646. *penetralia*: ovvio il valore simbolico del *tabum* (propriamente «sangue putrido») di cui la casa gronda; l'immagine mostra qualche analogia con un frammento del *Thyestes* di Ennio, 296-7 Jocelyn *saxa spargens tabo sanie et sanguine atro* (le fantasie di morte di Tieste su Atreo), ma forse c'è anche un'eco della selvaggia spelonca (l'anti-casa per eccellenza) del cannibale Polifemo in *Aen.* III 625-7 *sanieque aspersa natarent / limina; uidi atro cum membra fluentia tabo / manderet*. Cfr. anche la casa dell'Invidia in *Met.* II 760-1 (*squalentia tabo / tecta*).

647-60. Tereo rimane solo per il banchetto che gli è appositamente allestito. Seduto sul trono dei suoi avi, consuma ignaro le carni del suo unico figlio, destinato a succedergli su quel trono. Chiede poi di lui (e in *ubi sit*, «dov'è», anticipa la domanda che, una volta trasformato in upupa, continuerà eternamente a ripetere: cfr. la nota a 424-674), offrendo così involontariamente a Procne l'occasione per irridere la sua inconsapevolezza con una risposta ambigua che cela ancora l'orrenda verità. Ma è Filomela che a quel punto, incapace di trattenere oltre la gioia della vendetta realizzata, come una Furia esce allo scoperto e gli scaglia contro la testa mozzata del bambino.

648. *patrii ... sacrum*: il pretesto di un rito sacrificale ateniese (che spiega un'*imagery* affiorante in più punti dell'episodio), dunque ignoto a Tereo, non è certo che fosse precedente a Ovidio (cfr. Bömer, con bibliografia). L'espediente (un banchetto «riservato» a un solo uomo) è funzionale a indurre Tereo ignaro al «fiero pasto», ma certo è inquietante che il sacrificio, di cui le due donne conoscono la natura e la vittima, sia rivendicato alla religione ateniese (per di più *patrius* evoca il piissimo Pandione; ironico anche l'appello al rispetto del *fas*).

650. *sedens ... auito*: l'immagine ha un forte valore simbolico: quel soglio dei suoi antenati su cui, con tragica ironia, il tiranno troneggia orgoglioso (l'idea della «stabilità», illusoria, di quel potere è marcata dal gioco etimologico con *solio*: cfr. Servio, *ad Aen.* I 506 *solium ... in quo reges sedebant propter tutelam corporis sui, dictum quasi solidum* e *ad Aen.* VII 169 *a soliditate dictum*; Maltby 1991, p. 573) sta per perdere tutto il suo senso. La morte di Iti interrompe la continuità della stirpe: il «turbamento» che Tereo ha prodotto nei legami familiari (*turbasti*, v. 537) ha come contrappasso lo sconvolgimento nella linearità della successione del suo regno.

651. *uescitur ... uiscera*: il nesso, icasticamente (direi sinesteticamente) paronomastico, nelle sue rarissime occorrenze è associato a pratiche alimentari proibite (Cicerone, *Nat. deor.* II 159 *ut eorum uisceribus uesci scelus haberetur*) o autenticamente cannibalesche, come nel caso di Polifemo in Virgilio, *Aen.* III 622 *uisceribus miserorum et sanguine uescitur atro*, con Horsfall 2006, che trova conferma in Plinio, *Nat. Hist.* VII 18 *cum ferarum morem uescendi humanis uisceribus in homine genuisset*. Il cannibalismo, a partire dalla nota caratterizzazione nella *Repubblica* di Platone, è l'elemento più tipico e qualificante del tiranno (ved. la storia di Licaone, e Barchiesi 2005, pp. 177-9 nota a I 163-239): cfr. S. Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991, pp. 139 sgg., 261 sgg. Ma in questo caso il gesto è doppiamente ripugnante, perché presuppone la metafora di *uiscera* come «carne propria», cioè «figlio» (*Met.* VIII 478 *rogus iste cremet mea uiscera*, di Altea; *Rem.* 59 *nec dolor armasset contra sua uiscera matrem*, di Medea; cfr. la nota a V 18-9), e dà luogo all'immagine di una mostruosa autofagia (*in ... suam sua uiscera ... aluum*).

652. *nox animi*: l'*imagery* della notte, che tanto spazio ha in tutto l'episodio, torna qui come metafora dell'orrore e della tragica cecità umana (cfr. vv. 472-3 e la nota a 587-600). In *tantaque* si nota un uso del *-que* ovidiano (cfr. la nota a V 195) per collegare non discorso diretto e indiretto, ma il commento parentetico del narratore, la sua voce «privata», alla narrazione vera e propria.

653. *crudelia gaudia*: il nesso, eccezionale (notevole l'unico parallelo noto, Marziale, III 64, 2, che coglie la «morte di piacere» dei ma-

rinai vittime delle Sirene: *blandasque mortes gaudiumque crudele*), definisce il piacere perverso della vendetta assaporato da Procne (e condiviso da Filomela, cfr. v. 660), un «piacere del male» troppo forte per non essere gridato al nemico sconfitto (di cui, con ennesimo tratto mimetico, rovescia gli incontenibili *gaudia* sessuali di v. 514; Segal 1994, p. 268). Notevole anche Lucrezio, III 72 *crudeles gaudent in tristi funere fratris*, a proposito della gioia efferata per la morte dei consanguinei nelle guerre civili.

654. *suae ... cladis*: l'ambiguità della formulazione rileva, al di là delle intenzioni di Procne, il carattere anche autodistruttivo della strage (Anderson 1972), perché l'espressione indica una disfatta subita, più che inflitta al nemico: cfr. p. es. Livio, V 45, 6 *ludibrio esse clades suas*; IX 7, 6 *Romae sua infamis clades erat*; XXIX 3, 1 *conquestique ibi clades suas*; Seneca, *Agam*. 419-20 *clades scire qui refugit suas / grauat timorem*; Lucano, VIII 17 e 350-1, ecc.

655. *intus habes*: il sarcasmo di Procne si esprime in uno dei più feroci giochi di parole che si possano concepire, quello di una madre che irride il marito-nemico facendo ironia sul figlio assassinato e imbandito in pasto a suo padre. Il testo latino gioca sull'ambiguità della risposta alla richiesta di Tereo di chiamare suo figlio: «è qui dentro», «ti è accanto» è il senso percepito da Tereo, ma «lo hai dentro» è la mostruosa verità gridata da Procne (diverso il *pun* usato, in situazione analoga, da Atreo per irridere il fratello in Seneca, *Thy*. 1030-1 *quidquid e natis tuis / superest habes, quodcumque non superest habes*).

657. *sparsis ... capillis*: Filomela, finora nascosta, irrompe in scena come una Furia anche nell'aspetto. L'*imagery* delle Furie è comprensibilmente dominante in questa parte finale, che richiama la loro ominosa presenza alle nozze (vv. 430-1).

658. *prosiluit*: la forma (che allunga in arsi) insieme al successivo *Ityosque* fa appena affiorare, come già al v. 636, quell'effetto di geminazione della cellula fonica minima legata al nome-chiave, Iti (Curley 1997, p. 321 segnala *ponit Ityn* di Orazio, *Carm*. IV 12, 5), oggetto di perenne richiamo della madre disperata; il motivo ha una vasta fortuna soprattutto nella letteratura greca (cfr. I. Rutherford, *The Nightingale Refrain: P. Oxy. 2625 = SLG* 460, «ZPE» CVII 1995, pp. 39-43): p. es. Eschilo, *Ag*. 1144; Sofocle, *El*. 148; Euripide, fr. 773, 26 Kannicht; per quella latina cfr. *Her*. 15, 153-4 *concinit Ismarium Daulias ales Ityn. / ales Ityn*, e pseudo-Virgilio, *Culex* 252 *uox Ityn edit Ityn*.

660. *posse loqui*: il piacere (*gaudia*) di Filomela nello scagliare verso il padre la testa mozzata del figlio è attenuato dall'impossibilità di gridare il suo trionfo (quasi una replica al *uicimus* di Tereo) al nemico annientato (anche il suo *prosiluit* sembra una replica del coradicale *exultat*, il gesto di vittoria di lui al v. 514). Il mutismo di Filomela ces-

sarà solo con la metamorfosi, quando si trasformerà in un perenne lamento (più coerente, sul piano logico, la versione che prevedeva la sua trasformazione in rondine, il cui stridulo garrito sembra un suono «impedito» nella sua emissione). Sul paradosso di questo passaggio cfr. Marziale, XIV 75, 1-2 *quae / muta puella fuit, garrula fertur auis.*

661-6. *Thracius ... ferro*: il grido di orrore di Tereo (il *Thracius* iniziale sembra rilevare il raccapriccio di quell'azione perfino agli occhi di un trace), che «respinge» le mense (il topico gesto di chi scopre di aver partecipato al banchetto cannibalico: così Giove nella storia di Licaone, I 230-1, ma già Tieste in Eschilo, *Ag.* 1601; su *diras* cfr. la nota a 531-8), è un'invocazione alle Eumenidi, le Furie infernali (*uipereas ... sorores*: sulla loro iconografia cfr. Rosati 2007, p. 302 nota a IV 454) deputate a vendicare i crimini contro i consanguinei. La sua sconfitta è ora totale, come provano le sue prime lacrime autentiche.

665. *bustum ... nati*: nel dirsi «sepolcro di suo figlio», Tereo riprende la famosa, concettistica definizione, citata dall'Anonimo *Del Sublime* (3, 2 = D. – K. 82 B 5a, 25), con cui Gorgia chiamava gli avvoltoi «sepolcri viventi (τάφοι ἔμψυχοι)», già presupposta però da Eschilo, *Theb.* 1020-1 e altri autori (come Sofocle, *Ant.* 1081 e *El.* 1487-8) e destinata poi a grande fortuna (oltre a Ennio, *Annales* 125-6 Skutsch, cfr. Lucrezio, V 993 *uiua uidens uiuo sepeliri uiscera busto* e soprattutto Accio, *TRF* 226 *natis sepulchro ipse est parens*, dal mito parallelo di Atreo e Tieste). Sul motivo cfr. Guastella 2001, p. 93 sgg.

667-70. *corpora ... pluma est*: la storia si conclude con la metamorfosi. Ovidio non adotta la versione che attribuisce la trasformazione in uccelli all'intervento divino, su preghiera delle due donne che stanno per essere raggiunte nella fuga (come p. es. Apollodoro, III 14, 8 [195]). Il suo, come abbiamo visto, è un cielo senza dèi (cfr. la nota a 542-8) e la metamorfosi nella forma animale avviene come conseguenza spontanea, «naturale», della disumanità dei personaggi, che fissa per sempre appunto nelle leggi della natura l'odio che li divide. Mentre fuggono da Tereo le due sorelle sembrano come miracolosamente volare (il fenomeno è sottolineato da vistosissime allitterazioni), ed effettivamente sono diventate due uccelli: Filomela è un usignolo, Procne una rondine. Ovidio motiva le ragioni della loro scelta dell'*habitat* in cui vivere, mentre non fa cenno al motivo, largamente sfruttato nel mito, del suono che esse emettono, a cominciare dalla topica geminazione del nome di Iti (cfr. la nota a 658). Questo silenzio è probabilmente la spia di un imbarazzo logico: come invocazione del figlio da parte dell'usignolo-madre il verso sarebbe adatto alla «versione greca», non a quella «latina» e ovidiana; così come il verso conseguente alla glossotomia di Filomela dovrebbe essere quello della rondine (cfr. anche la nota a 424-674).

667. *putares*: la chiamata in causa del lettore come spettatore della metamorfosi (su cui cfr. la nota a V 193-4) sembra anche qui voler trasgredire il noto precetto oraziano che inseriva quella di Procne fra le trasformazioni da non rappresentare sulla scena (*Ars* 187 *aut in auem Procne uertatur*), insieme a quella di Cadmo (cfr. Rosati 2007, p. 322 nota a IV 598).

668. *petit ... siluas*: si tratta di Filomela, che aveva inconsapevolmente profetizzato la propria vita nelle selve (*si siluis clausa tenebor*, v. 546), e questo scioglie i presunti dubbi circa la metamorfosi delle due sorelle in questo testo (bene Zaganiaris 1973, p. 209, trascurato da quasi tutti i lavori successivi). In maniera analoga Scilla prefigura il proprio destino a VIII 51 sgg. *o ego ter felix, si pennis lapsa per auras*, un'espressione che mediante la tecnica dell'ironia drammatica allude alla sua futura metamorfosi in airone (v. 148 sgg.). La localizzazione dell'usignolo nelle selve è topica: cfr. p. es., con riferimento alla metamorfosi dei tre personaggi, pseudo-Virgilio, *Aetna* 586-8 *sedes †uestra est† Philomela canoris / euocat in siluis, at tu, soror, hospita tectis / acciperis; solis Tereus ferus exulat agris*; Petronio, 131, 8, 6-7 *siluester aedon / atque urbana Procne*; Seneca, *Herc. fur.* 146-9 *pendet summo stridula ramo / pinnasque nouo tradere soli / gestit querulos inter nidos / Thracia paelex*; mentre con l'espressione ἀηδόνα ἐν πετάλοισιν il poeta greco d'età adrianea Stratone ridicolizza un abusato tema letterario (*Anth. Pal.* XII 2, 3, con Floridi 2007, p. 121).

669. *altera tecta*: la rondine, in cui si tramuta Procne, sceglie invece la casa proprio come spazio-simbolo degli affetti familiari violati al quale restare vicina nella sua nuova vita: cfr. Virgilio, *Ecl.* 6, 80-1 *quibus ante / infelix sua tecta super uolitauerit alis*, e soprattutto Ovidio, *Trist.* III 12, 9-10 *utque malae matris crimen deponat, hirundo / sub trabibus cunas tectaque parua facit* (per il motivo cfr. anche la nostalgia di Callisto a II 490 *ante domum quondamque suis errauit in agris*). Sul legame, motivato dal mito, fra la rondine e le case cfr. anche Nonno, *Dion.* II 134-5; XLVII 32.

669-70. *caedis ... notae*: sulle macchie di sangue che resteranno sulle piume della madre in ricordo della strage di Iti (questa è l'eziologia della caratteristica striscia rossastra sulla gola della rondine, l'*hirundo rustica*) cfr. anche Virgilio, *Geor.* IV 15 *manibus Procne pectus signata cruentis* e Ovidio, *Ars* II 383-4 *dira parens ... hirundo / ... signatum sanguine pectus habet*.

671-3. *ille ... rostrum*: l'immagine finale dell'inseguimento fissa, come in emblema (*uidetur*), la condizione perenne di ostilità tra Tereo-upupa e i due uccelli in cui le sorelle fuggitive si sono trasformate (cfr. anche Nonno, *Dion.* II 138-9). In Eschilo, *Supp.* 60-7, è in forma di sparviero (cfr. la nota a 424-674) che Tereo insegue l'usignolo in

cui si è mutata la madre assassina. La vendetta, un tema centrale in questo mito già fissato nell'atteggiamento di Procne (*poenae ... in imagine tota*, v. 586), grazie alla metamorfosi viene perpetuata nella brama vendicativa di Tereo (*poenae ... cupidine*): questa è la nuova forma della sua antica passione erotica (*cupido ... ore*, v. 467).

674. *nomen ... uidetur*: il verso glossa non oziosamente il senso dell'aspetto aggressivo assunto dal nuovo uccello fornendone, come spesso (cfr. p. es. vv. 145, 381, 400), alla fine il nome (il termine greco che motiva etimologicamente il nome stesso di Tereo e tutta l'*imagery* del «guardare»). Anche per questo sembra inopportuna l'atetesi proposta da Riese e altri (cfr. Bömer), e accolta anche da Tarrant (la sola altra occorrenza in latino di *epops*, in pseudo-Virgilio, *Culex* 253, sembra presupporre il passo di Ovidio). *facies armata*: l'idea dell'upupa come uccello «armato» è già in Sofocle, fr. 581, 3 Radt «d'audace uccello che vive tra le rocce, con tutta la sua armatura (ἐν πανтευχίᾳ)».

675-721. *Borea, Orizia e i Boreadi*. Dopo un breve raccordo che segnala la morte prematura di Pandione, spezzato dal dolore, e la successione di Eretteo sul trono di Atene, si passa alla storia del ratto di sua figlia Orizia da parte del dio-vento Borea. Una storia che mette di nuovo a confronto un *tyrannus* trace con la figlia di un re ateniese. Eretteo, rinomato per equità e valore militare (il rarissimo *moderamen*, probabile conio ovidiano di sapore arcaico-lucreziano, sembra l'emblema del suo stile di comando, tanto quanto ogni «misura» è estranea a Borea), è padre di quattro figli maschi e altrettante femmine (i numeri variano nelle fonti). Due di queste spiccano per bellezza: Procri, qui appena menzionata, diventerà moglie dell'ateniese Cefalo (e *te coniuge felix* funge da didascalia narrativa che rimanda alla sua storia di ambigua felicità coniugale nel libro seguente: cfr. VII 799 *coniuge eram felix, felix erat illa marito*), mentre Orizia è oggetto della lunga passione di Borea, il violento vento-tiranno della Tracia cui nuoce ovviamente la diffusa ostilità procurata ai Traci, soprattutto in Atene, dal feroce Tereo.

Anche questa di Borea è una storia di sesso e potere, temi dominanti nei libri V e VI. La violenza era un tratto tradizionale nella rappresentazione letteraria dei venti (tanto quanto il *topos* della loro «battaglia» nella tempesta marina lo era come simbolo stesso del genere epico: cfr. M. Labate, in *EV* V, pp. 494-5, *s. u.* «Venti» con bibliografia), e Borea in particolare era caratterizzato in questo senso, fin da Omero (*Il.* XIV 394-5; XV 170-2; XXIII 192 sgg., ecc.), dove compare anche la menzione di un culto a lui tributato. Il mito, legato alla saga degli Argonauti, sembra molto antico (cfr. anche la nota a

720-1); la sua importanza anche in ambito letterario-artistico (Esiodo stesso offre un'ampia rappresentazione dei suoi effetti in *Op.* 504 sgg.) dovette comunque conoscere un'impennata a seguito di un evento storico, la distruzione di gran parte della flotta persiana presso l'Artemisio a causa di una violentissima tempesta (nell'estate del 480 a.C., circa un mese prima della battaglia di Salamina). In quell'occasione, secondo Erodoto, VII 189, gli Ateniesi su suggerimento di un oracolo invocarono il soccorso del «cognato» Borea e di Orizia, lo stesso che avevano avuto presso il monte Athos nel 492 (quando un'altra tempesta aveva inflitto una gravissima perdita alla flotta persiana guidata da Mardonio). Come ringraziamento fu eretto al dio un tempio sul fiume Ilisso, il luogo, tipicamente «ameno» (cfr. Platone, *Phdr.* 229b, così come, per le circostanze, Pausania, I 19, 5 e Apollodoro, III 15, 2 [199]), dove secondo la tradizione sarebbe stata rapita Orizia. A seguito dell'evento sarebbe stata composta *La battaglia navale presso l'Artemisio* di Simonide (cfr. *PMG*, fr. 534), come anche una tragedia *Orizia* di Eschilo (*TGF*, 281 Radt; meno sicura un'omonima tragedia di Sofocle, cfr. Radt in *TGF* IV, p. 496) che dovette avere un forte impatto anche sulle arti figurative (Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 140; Simon 1994, p. 67), ad esempio fissando un'iconografia dei protagonisti del mito che perdura fino a Ovidio (cfr. la nota a 702-10). Non a caso il ratto di Orizia fu tra i soggetti principali degli «amori divini», che proprio nella pittura vascolare attica conobbe una grande fioritura (Kaempf-Dimitriadou 1979, p. 36 sgg.). Sul mito e le sue rappresentazioni sia artistiche sia letterarie è fondamentale Simon 1967. Sull'episodio ovidiano cfr. anche Newlands 1997, pp. 203-7.

681-3. *Cephalus ... Orithyia*: mentre Cefalo, un umano (che in quanto *Aeolides* è già «di casa» con i venti: Bömer a VII 490-865, p. 324), è felice dell'amore di Procri (sulla straordinaria bellezza delle due sorelle cfr. anche VII 696-7), Borea, che è un dio, è vanamente innamorato di Orizia: l'accostamento *caruit deus* rileva il paradosso del desiderio divino frustrato. *Orithyia*: il quadrisillabo in clausola, < che rende l'esametro spondiaco (con sinizesi del gruppo *-yi-*), è un raffinato metrismo poetico che risale al modello di Apollonio, I 212 οὕς ποτ' Ἐρεχθηὶς Βορέῃ τέκεν Ὠρείθυια. Ovidio (che lo usa anche a VII 695 e in *Am.* I 6, 53) si colloca in una linea che ha precedenti illustri (Virgilio, *Geor.* IV 463 *Actias Orithyia* e *Aen.* XI 83; Properzio, I 20, 31; III 7, 13; seguiranno Valerio Flacco, I 468; Stazio, *Theb.* XII 630), ma al tempo stesso si riaggancia direttamente al modello greco, qui attivo, del catalogo degli Argonauti in Apollonio. Orizia è un nome parlante: è «colei che infuria sui monti», vale a dire la tempesta in quanto «sposa del vento» per antonomasia, cioè Borea («re dei venti»

lo dice Pindaro, *Pyth.* 4, 182): cfr. E. Frank, in *RE* XVIII 1939, coll. 951-3, *s. u.*; Simon 1967, p. 108.

685-6. *blanditiis* ... *uento*: che la Tracia sia la «casa» dei venti, in particolare di Borea, è motivo tradizionale (già Omero, *Il.* XXIII 229-30 «i venti se ne tornarono a casa, attraverso il mare di Tracia che si gonfiò di onde furenti»; trad. M.G. Ciani; per Borea cfr. Janka 1997 ad *Ars* II 431); così come tradizionale è la loro caratterizzazione attraverso i tratti dell'ira (connessa anche al loro essere dèi; p. es. Virgilio, *Aen.* I 57) e della violenza minacciosa: quella di Borea è suggerita già dalla sua prima menzione nel poema, nella cosmogonia: I 64-5 *Scythiam septemque Triones / horrifer inuasit Boreas* (cfr. anche Rosati 1996 a *Her.* 18, 39 *saeuis*).

687. *et merito*: un *incipit ex abrupto* adeguato alla natura impulsiva, e all'esasperazione, del dio frustrato nel suo desiderio (non a caso trova paralleli significativi nel discorso degli amanti elegiaci: cfr. Properzio, I 17, 1, con Fedeli 1980; Ovidio, *Am.* III 12, 9). Presuppone (come conferma *quid enim*, che implica il seguito di una riflessione interiore) un pensiero inespresso verbalmente e lungamente coltivato: esemplare il riscontro di Biblide, IX 585-6 *et merito! quid enim temeraria uulneris huius / indicium feci?* *tela*: indica qui delle metaforiche «armi», cioè risorse proprie di un vento tradizionalmente violento, richiamando un campo semantico centrale nella rappresentazione della tempesta come «battaglia dei venti».

690-9. *apta* ... *orbem*: l'autorappresentazione di Borea è un'aretalogia (come p. es. quella del Sole a IV 226 sgg.) che celebra il suo potere divino fondato sulla forza. La *uis* (la parola-chiave già introdotta ai vv. 684 e 688) viene rivendicata (con le tipiche ripetizioni dello stile innologico: *uis* ... *ui* ... *ui*; *mihi* ... *idem ego* ... *idem ego*) come lo strumento delle sue *aristie*, o nel misurarsi con altre forze della natura o con i fratelli-venti (ritenuti tali fin da Esiodo, *Theog.* 378 sgg.): l'immagine condensata in *luctor* è quella di una schiera di lottatori impegnati nel corpo a corpo fra di loro. Nonostante l'uso poetico di *campus* per lo spazio celeste (come in Virgilio, *Aen.* VI 887 *aeris in campis*), è evidente infatti che qui si richiama l'immagine del campo di combattimento: il lettore romano avrà pensato al *campus Martis*, teatro delle attività ginnico-atletiche tradizionalmente antitetiche alle mollezze dell'eros (Orazio, *Carm.* I 8, 3-4), alle quali evidentemente lo stesso Borea si sente inadeguato (*dedecet*, v. 689, dà una valutazione «etico-estetica» di quel comportamento remissivo a lui inappropriato).

694. *luctor*: quella della lotta, o battaglia dei venti, è metafora tradizionale, p. es. in Virgilio, *Aen.* I 53 *luctantis uentos*, o in Orazio, *Carm.* I 1, 15 *luctantem Icariis fluctibus Africum*; ma qui Borea è im-

maginato proprio come un lottatore in azione (cfr. vv. 242-3 *contulerant arto luctantia nexu / pectora pectoribus*). L'effetto di Borea sui vari spazi della natura, cielo, mare (potere che vanta anche Medea, in un'analoga aretalogia di sé stessa, a VII 201 *stantia concutio cantu freta*; mentre in *Her.* 8, 118 è Giove che *freta ... quatit*) e terra, ha i tratti di un'aggressione violenta (*pello*, *concutio*, *uerto*, *induro*, *pulso*), le cui vaste sonorità cosmiche (v. 695; forse c'è un nesso con l'etimologia di Borea: cfr. Maltby 1991, p. 83) la fanno apparire come un assalto dei Giganti. Il quadro descritto mostra analogie con la famosa similitudine virgiliana di *Aen.* IV 441 sgg. (*ac uelut annoso ualidam cum robore quercum / Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc / eruere inter se certant; it stridor, et altae / consternunt terram concusso stipite frondes; / ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras / aetherias, tantum radice in Tartara tendit*), il cui cliché gigantomachico è stato già segnalato (Hardie 1986, pp. 280-1); e la rappresentazione che Borea fa di sé come gigante diventa anche graficamente più evidente nell'immagine di una figura che (v. 698) penetrando le viscere della terra (l'espressione ha un parallelo a V 502) inarca la schiena per rovesciare la struttura fisica e l'assetto del mondo. Si tratta del tipico gesto della sovversione, lo stesso di Tifeo a V 354-8 in lotta per liberarsi (*remoliri luctatur* ~ *molimine luctor*), con la stessa immagine della terra tremante (*tremit tellus* ~ *totumque tremoribus orbem*) e delle ombre infernali impaurite (*trepidantes ... umbras* ~ *sollicito manes*). Come emblema di una forza intrinsecamente sovversiva che necessita di controllo, Borea si allinea allo schema da Gigantomachia che Virgilio aveva costruito per Eolo e la tempesta dei venti (Hardie 1986, pp. 90-7). L'idea dei venti che si condensano gonfiando le cavità della terra (richiamata anche nel discorso «scientifico» di Pitagora a XV 342 sgg., in partic. vv. 345-6 *illas aperire cauernas; / siue leues imis uenti cohibentur in antris*) risale alla teoria pneumologica che era stata illustrata da Lucrezio, VI 557 sgg. (e ampiamente spiegata anche in trattati come Seneca, *Nat. quaest.* VI 23: cfr. Parroni 2002, *ad loc.*), ma Ovidio «rimitologizza» il poeta razionalista attribuendo le cause dei terremoti all'aggressività del dio-vento.

695. *concursibus*: comune per le metaforiche battaglie dei venti (p. es. XIV 544, sulla scia di Ennio, *Annales* 432-4 Skutsch *concurrunt ueluti uenti, quom spiritus Austri / imbricitor Aquiloque suo cum flamine contra / indu mari magno fluctus extollere certant*; Virgilio, *Geor.* I 318 *omnia uentorum concurrere proelia uidi*; ecc.), ma suggerisce anche l'immagine dello scontro propriamente militare (*OLD*, *s. u.* 2).

700-1. *thalamos ... Erectheus*: nel rivendicare il ricorso alla forza, < è implicito qui un riferimento più specifico all'ambito della conquista erotica (di cui Borea diventa un paradigma: cfr. *Fasti* V 203-4), e cioè

il rifiuto del modello «civilizzato» proposto da Ciane nel libro precedente (V 415-8), e di fatto praticato anche nell'accordo fra Pandione e Tereo per la mano di Procne (VI 426-8). In questo senso il ritorno alla violenza di un dio su una donna sembra una regressione al modello dominante nei libri I-V del poema (Cole 2008, p. 111), anche se, diversamente da quel modello, il dio fa poi di lei la sua legittima *coniunx* e *genetrix* (vv. 711-2) dei suoi figli.

702-10. *haec Boreas ... raptor*: enunciato il suo programma, Borea passa dalle parole ai fatti: agitando con forza le ali, fino a sommuovere l'acqua del mare (immagine topica dell'epica: *Aen.* I 85 sgg.), e sollevando un nembo di polvere, si avventa su Orizia impaurita, che investe protetto da una nube, e la stringe nel suo amplesso. La scena è chiaramente modellata su Apollonio Rodio, I 213-8 «qui (*scil.* in Tracia) l'aveva portata il trace Borea, strappandola via dalla terra di Cecrope, dove vicino all'Ilisso compiva volute di danza; la portò via di là, e nel luogo che chiamano Roccia di Sarpedonte, vicino alle correnti del fiume Ergino, la possedette, avvolta tutta da nuvole oscure (λυγαίοις ἐδάμασσε περὶ νεφέεσσι καλύψας)» (trad. G. Paduano), ma forse risente anche di suggestioni della tragedia (p. es., l'immagine della nuvola «protettrice» doveva essere già in Eschilo: cfr. Simon 1967, p. 122). Ovidio rappresenta il vento da un lato conservando i tratti naturalistici del fenomeno meteorologico, dall'altro traducendoli in un linguaggio antropomorfico-simbolico, per cui il dio-vento è un cavaliere impetuoso, che vola su un carro sfiorando le cime dei monti col suo grande mantello aperto (a fronte del leggero chitone attribuitogli nella tradizione figurativa: cfr. sotto), e avvolge nel suo abbraccio la donna-vittima continuando la corsa travolgente fino a raggiungere il suo «castello» (*raptor*, una parola e figura-chiave del libro precedente, è collocata strategicamente in posizione finale). Evidenti anche sotto questo aspetto (oltre che sul piano «teorico») le analogie con il modello di Dite.

702. *haec ... locutus*: l'esibita indifferenza alla esatta riproduzione <
delle parole di Borea è una clamorosa violazione delle convenzioni epiche che postulano una riproduzione fedele della realtà narrata (*aut his non inferiora* rileva il carattere topico del linguaggio pertinente a una tipologia di personaggio ben precisa); formulazione analoga (pur con le ovvie differenze di genere) in *Her.* 18, 75 *haec ego uel certe non his diuersa locutus*, e 2, 146 *aut hoc aut simili carmine*. La notazione qui, comunque, sembra implicare un'intenzione più precisa: il frammento dell'*Orizia* di Eschilo a noi noto ci è preservato dall'autore del trattato *Del Sublime* (3, 1) come esempio tipico di dizione sostenuta fin quasi al ridicolo, e dunque l'accenno ironico alla magniloquenza di Borea non sembra innocente. Ma il discorso metaletterario, con lo

specifico riferimento alla grandiosità del modello eschileo, sembra implicito anche in un altro dettaglio del testo, e cioè nel termine *palla*, il solenne, lungo abito a strascico della tragedia (gr. σύρμα), che anche altrove Ovidio usa quasi come simbolo di questo genere letterario (*Am.* II 18, 15 *pallamque meam pictosque cothurnos*, con McKeown 1998; III 1, 11-2; ecc.), e che Orazio identifica come abito tipicamente eschileo: cfr. *Ars* 278-9 *personae pallaeque repertor honestae / Aeschylus*, appena prima di un riferimento all'altezza del registro espressivo proprio del grande tragico (*docuit magnumque loqui nitique cothurno*, v. 280).

707. *fuluis ... alis*: l'amplesso in cui Borea stringe Orizia (evidente in *amplectitur* la valenza propriamente erotica del verbo: Adams 1982, p. 181) è visualizzato come quello di un uccello che avvolge la vittima fra le sue grandi ali. Queste sono dette «fulve», un colore frequente per il piumaggio di diversi volatili (cfr. Bömer a V 546), ma che qui ha il vantaggio di esserlo anche per la polvere (o una nuvola, o la sabbia), che viene immaginata come il «mantello» che Borea si trascina dietro: prima di Pacuvio (*TRF* 190 *fuluum ut puluerem*), già Ennio, *Annales* 315 Skutsch usava un'immagine come *puluis fulua uolat* che anche nel verbo si presta a suggerire l'idea di un volatile, preparando in qualche modo la strada alla sovrapposizione realizzata da Ovidio. La rappresentazione dei venti come alati (in Ovidio già a I 264 *madidis Notus euolat alis*; prima p. es. Virgilio, *Geor.* III 201; *Aen.* XII 454) era un dato frequente nelle arti figurative, dove essi sono raffigurati librati in volo, con corte e sottili vesti svolazzanti, e con ali talora sul dorso, o sulle tempie o ai piedi (cfr. H. Sichtermann, in *Enciclopedia dell'Arte Antica* V 1963, pp. 1132-4, *s. u.* «Venti»). Lo stesso Borea, tra tutti i venti privilegiato come soggetto artistico, viene p. es. rappresentato come uomo dotato di ali, una veste corta, barba e folta capigliatura, anche sulla cosiddetta Torre dei venti di Atene (I sec. a.C.; Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 135 n. 5); in Ovidio cfr. anche *Trist.* III 10, 45 *quamuis Boreas iactatis insonet alis* e *Pont.* I 5, 72 *quo Boreas penna deficiente uenit*. Per l'immagine dell'amplesso sono invece interessanti una serie di modelli iconografici, generalmente dei secc. V-IV a.C., con Borea che abbraccia e/o solleva in aria Orizia, con due grandi ali aperte sullo sfondo (Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 138 nn. 64-5, 68-73 ecc.). Anche ai figli di Borea, Zete e Calai, le ali venivano attribuite fin da Pindaro, *Pyth.* 4, 183 («eroi col brivido sul dorso delle ali purpuree», trad. B. Gentili); una descrizione insieme analitica e fantastica ne offre Apollonio Rodio, I 219-23 «Levandosi, entrambi scuotevano alle tempie e ai piedi, dall'una parte e dall'altra, grande stupore a vedersi, ali nere lucenti di scaglie dorate, e sul dorso, dalla cima del capo e da ambo i lati del collo, s'agitavano ai soffi

del vento le nere splendide chiome» (trad. G. Paduano; cfr. anche Properzio, I 20, 29-30).

710. *Ciconum*: una leggendaria popolazione della Tracia (cfr. anche X 2; XI 3 e XV 313), menzionata da Omero in relazione alle imprese di Odisseo (*Od.* IX 39 sgg.), probabilmente usata qui come designazione generica per indicare il carattere estremo del luogo della «casa» di Borea (per le designazioni, spesso analogamente generiche, delle altre fonti cfr. Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 140).

711-8. Dall'unione di Borea con Orizia nascono i due gemelli Calai e Zete, noti soprattutto per la loro partecipazione all'impresa degli Argonauti (in cui trovarono la morte). Nella crescita delle loro ali sta l'elemento «metamorfico» della storia.

711. *gelidi* ... *tyranni*: il «tiranno di ghiaccio» è antonomasia di Borea, una definizione che, come altrove (cfr. *Her.* 18, 41-2 *tam gelidus quod sis, num te tamen, inprobe, quondam / ignibus Actaeis incaluisse negas?*, con la nota di Rosati 1996), sfrutta il paradosso del suo «infiammarsi» per l'amata Orizia. *Actaea*: il prezioso aggettivo < («ateniese», già a II 554 e 720) ha una storia poetica illustre, anche per il fatto di essere la prima parola dell'*Ecale* di Callimaco (cfr. Hollis 1990, p. 137), in contesto riguardante Eretteo, padre di Orizia. In latino è introdotto da Virgilio, *Ecl.* 2, 24 *in Actaeo Aracyntho*, ed essendo qui riferito a Orizia potrebbe contenere un'allusione all'altrettanto ricercato sinonimo *Actias*, di matrice euforionea, presente nel nesso *Actias Orithyia* di *Geor.* IV 463.

720-1. *uellera* ... *carina*: il libro si chiude sull'immagine di Argo, la prima nave (che con l'inizio della navigazione segna una svolta anche nella storia del mondo rappresentata dal poema), che dalla Tessaglia prende il mare verso la Colchide. Si tratta di una chiusa evidentemente metapoetica, in linea con una tradizione che risale almeno alla poesia ellenistica e ha ampia fortuna in quella latina del I sec. a.C. (cfr. G. Lieberg, *Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur*, «GIF» XXI 1969, pp. 209-40; Holzberg 1998, pp. 90-2). In realtà l'identificazione di Argo con la prima nave, che già qui entra in contraddizione con i precedenti viaggi per mare di Tereo (vv. 444-6 e 511-20, ma cfr. anche 422; I 293-4; III 590 sgg.), non è pacifica (cfr. S. Jackson, *Argo: the First Ship?*, «RhM» CXL 1997, pp. 249-57; in Ovidio cfr. comunque *Am.* II 11, 1 sgg., con McKeown 1998). Tuttavia nella tradizione letteraria alla navigazione degli Argonauti (in un poema pre-omerico che avrebbe fatto da modello al viaggio odissiaco) si faceva risalire l'origine dell'epica e dunque dell'attività poetica *tout court* (i dati in S. Harri-

son, *The Primal Voyage and the Ocean of Epos: Two Aspects of Metapoetic Imagery in Catullus, Virgil and Horace*, «Dictynna» IV 2007). Poteva essere utile dunque richiamarla, in chiave metapoetica, in uno snodo strutturale necessario a introdurre la figura di Medea, a quel mito strettamente associata. L'immagine del vello fiammante che come una bandiera lontana, al di là di un mare sconosciuto, fa da obiettivo del «folle volo» argonautico, è il simbolo che apre una nuova fase, oltre che un nuovo libro, del viaggio in cui Ovidio accompagna i suoi lettori. Quell'immagine è potenziata dall'accumulo semantico *uellera ... uillo*, che ha un parallelo in *Ars* III 335-6 *dictaque Varroni fuluis insignia uillis / uellera* (con Gibson 2003), e sembra suggerire che a Roma quel simbolo doveva identificare il mito argonautico proprio con gli *Argonautica* di Varrone Atacino. L'effetto di *suggestio falsi* che ne deriva è notevole, perché Ovidio sembra annunciare l'intenzione di comporre anche lui una sezione di *Argonautica*, mentre avremo in sequenza una riscrittura di Medea, Ecale e Catullo, 64 ma ben poco eroismo argonautico. *Minyis*: gli Argonauti sono indicati (qui e subito dopo, a VII 1) come discendenti di Minia, fondatore di Orcomeno, che è stato menzionato in un altro snodo strutturale del poema, a IV 1. La denominazione è tradizionale e largamente diffusa: cfr. soprattutto Apollonio, I 229-33 e Bessone 1997 a *Her.* 12, 65.

«Scrittori greci e latini»

Con questa collana, la Fondazione Lorenzo Valla e l'editore Mondadori intendono fornire al pubblico italiano – quello degli studiosi e quello, più vasto, dei semplici lettori colti – l'autorevole raccolta di classici che esso non ha mai posseduto. Da un lato, si desidera pubblicare dei libri che entrino stabilmente a far parte della biblioteca di ogni studioso, come fondamentali opere di consultazione: testi e commenti, che raccolgano tutta la tradizione degli studi filologici e storici e che offrano interpretazioni nuove, attraverso le quali debba passare la strada della scienza. Ma, al tempo stesso, ognuno di questi libri potrà restare tra le mani di tutti coloro che non conoscono o conoscono poco il greco e il latino; di tutti coloro che leggono Eraclito e Virgilio, Gerolamo e Procopio mossi da uno slancio della fantasia e dell'intelligenza, o da un bisogno di apprendere non sorretto da una preparazione scientifica; e che quindi debbono venire soccorsi nel loro rapporto con un testo antico.

Il programma della collana comprende testi di ogni specie: poetici e storici, filosofici e religiosi, teatrali e scientifici, narrazioni e viaggi: libri che sono il simbolo stesso della classicità, come l'*Odissea* e l'*Eneide*, e libri mai tradotti in italiano, ignoti al pubblico colto, o inediti. L'arco storico della raccolta è vastissimo: dai documenti micenei fino alle ultime testimonianze della grecità pagana, dalla letteratura latina arcaica a Boezio: capolavori della patristica greca e latina, vite dei santi, libri storici del primo e tardo Medioevo latino, e quella letteratura bizantina di cui il pubblico italiano ignora la ricchezza.

Ogni volume della collana comprende: un'introduzione; una bibliografia; il testo originale, accompagnato da un apparato critico; la traduzione italiana; un commento, che chiarisce tutti gli elementi (d'ordine storico e filologico, archeologico e religioso,

filosofico e simbolico, linguistico e stilistico) necessari alla comprensione e all'interpretazione del testo; indici e sussidi.

I curatori sono scelti tra i maggiori studiosi dell'antichità classica e cristiana, della civiltà bizantina e del Medioevo latino, oggi attivi in ogni paese. Vengono pubblicati in media quattro volumi ogni anno.

VOLUMI PUBBLICATI

Omero, *Odissea*

vol. I: LIBRI I-IV, a cura di Alfred Heubeck e Stephanie West; [X ED.]

vol. II: LIBRI V-VIII, a cura di John Bryan Hainsworth; [XI ED.]

vol. III: LIBRI IX-XII, a cura di Alfred Heubeck; [XI ED.]

vol. IV: LIBRI XIII-XVI, a cura di Arie Hoekstra; [VIII ED.]

vol. V: LIBRI XVII-XX, a cura di Joseph Russo; [VIII ED.]

vol. VI: LIBRI XXI-XXIV, a cura di Manuel Fernández-Galiano, Alfred Heubeck e Joseph Russo. [VIII ED.]

Traduzione di G. Aurelio Privitera.

Arcana Mundi

a cura di Georg Luck.

vol. I: MAGIA, MIRACOLI, DEMONOLOGIA; [IV ED.]

vol. II: DIVINAZIONE, ASTROLOGIA, ALCHIMIA. [III ED.]

Inni omerici

a cura di Filippo Càssola. [VIII ED.]

Le religioni dei misteri

a cura di Paolo Scarpi.

vol. I: ELEUSI, DIONISISMO, ORFISMO; [V ED.]

vol. II: SAMOTRACIA, ANDANIA, ISIDE, CIBELE E ATTIS, MITRAISMO. [IV ED.]

Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*

a cura di Carlo Diano e Giuseppe Serra. [VI ED.]

Pindaro, *Le Odi*

5 volumi

vol. II: LE PITICHE, a cura di Bruno Gentili, Paola Angeli Bernardini, Ettore Cingano e Pietro Giannini; [IV ED.]

vol. IV: LE ISTMICHE, a cura di G. Aurelio Privitera. [V ED.]

Empedocle, *Poema fisico e lustrale*
a cura di Carlo Gallavotti. [VI ED.]

Sofocle, *Filottete*
introduzione e commento di Pietro Pucci, testo critico a cura di Guido Avezzù, traduzione di Giovanni Cerri. [II ED.]

Sofocle, *Edipo a Colono*
introduzione e commento di Giulio Guidorizzi, testo critico a cura di Guido Avezzù, traduzione di Giovanni Cerri. [I ED.]

Erodoto, *Le Storie*
9 volumi

vol. I: LIBRO I: LA LIDIA E LA PERSIA
a cura di David Asheri, traduzione di Virginio Antelami; [VII ED.]

vol. II: LIBRO II: L'EGITTO
a cura di Alan B. Lloyd, traduzione di Augusto Fraschetti; [VI ED.]

vol. III: LIBRO III: LA PERSIA
a cura di David Asheri e Silvio M. Medaglia,
traduzione di Augusto Fraschetti; [IV ED.]

vol. IV: LIBRO IV: LA SCIZIA E LA LIBIA
a cura di Aldo Corcella e Silvio M. Medaglia,
traduzione di Augusto Fraschetti; [IV ED.]

vol. V: LIBRO V: LA RIVOLTA DELLA IONIA
a cura di Giuseppe Nenci; [III ED.]

vol. VI: LIBRO VI: LA BATTAGLIA DI MARATONA
a cura di Giuseppe Nenci; [III ED.]

vol. VIII: LIBRO VIII: LA VITTORIA DI TEMISTOCLE
a cura di David Asheri e Aldo Corcella,
traduzione di Augusto Fraschetti; [I ED.]

vol. IX: LIBRO IX: LA BATTAGLIA DI PLATEA
a cura di David Asheri e Aldo Corcella,
traduzione di Augusto Fraschetti. [I ED.]

Aristofane, *Le Nuvole*
a cura di Giulio Guidorizzi, introduzione e traduzione di Dario Del Corno. [III ED.]

Aristofane, *Gli Uccelli*
a cura di Giuseppe Zanetto, introduzione e traduzione di Dario Del Corno. [VI ED.]

Aristofane, *Le Donne alle Tesmoforie*
a cura di Carlo Prato, traduzione di Dario Del Corno. [I ED.]

Aristofane, *Le Rane*
a cura di Dario Del Corno. [VI ED.]

Aristofane, *Le Donne all'assemblea*
a cura di Massimo Vetta, traduzione di Dario Del Corno. [V ED.]

Platone, *Fedro*
a cura di Giovanni Reale, testo critico di John Burnet. [IV ED.]

Platone, *Simposio*
a cura di Giovanni Reale, testo critico di John Burnet. [II ED.]

Platone, *Lettere*
a cura di Margherita Isnardi Parente, traduzione di Maria Grazia Ciani. [I ED.]

Aristotele, *Dell'arte poetica*
a cura di Carlo Gallavotti. [X ED.]

LE STORIE E I MITI DI ALESSANDRO

Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*
a cura di John E. Atkinson e Tristano Gargiulo.

vol. I: LIBRI III-V [IV ED.] vol. II: LIBRI VI-X. [III ED.]

Arriano, *Anabasi di Alessandro*
a cura di Francesco Sisti e Andrea Zambrini.

vol. I: LIBRI I-III [III ED.] vol. II: LIBRI IV-VII. [II ED.]

Il Romanzo di Alessandro
3 volumi, a cura di Richard Stoneman, traduzione di Tristano Gargiulo.

vol. I: LIBRO I. [I ED.]

Alessandro nel Medioevo occidentale
a cura di Piero Boitani, Corrado Bologna, Adele Cipolla, Peter Dronke, Mariantonia Liborio. [II ED.]

La leggenda di Roma
3 volumi, a cura di Andrea Carandini, traduzioni di Lorenzo Argentieri.

vol. I: DALLA NASCITA DEI GEMELLI ALLA FONDAZIONE DELLA CITTÀ
morfologia e commento di Paolo Carafa e Maria Teresa D'Alessio,
appendici di Paolo Carafa, Maria Teresa D'Alessio e Carlo de Simone. [II ED.]

Catullo, *Le poesie*
a cura di Francesco Della Corte. [XI ED.]

Virgilio, *Eneide*

a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali.

vol. I: LIBRI I-II [VIII ED.]

vol. II: LIBRI III-IV [VIII ED.]

vol. III: LIBRI V-VI [VIII ED.]

vol. IV: LIBRI VII-VIII [VI ED.]

vol. V: LIBRI IX-X [VI ED.]

vol. VI: LIBRI XI-XII. [V ED.]

Tibullo, *Le elegie*

a cura di Francesco Della Corte. [VI ED.]

Ovidio, *L'arte di amare*

a cura di Emilio Pianezzola, con la collaborazione di Gianluigi Baldo e Lucio Cristante. [VII ED.]

Ovidio, *Metamorfosi*

6 volumi, a cura di Alessandro Barchiesi; testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant.

vol. I: LIBRI I-II, con un saggio introduttivo di Charles Segal, traduzione di Ludovica Koch, commento di Alessandro Barchiesi; [II ED.]

vol. II: LIBRI III-IV, traduzione di Ludovica Koch, commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati. [II ED.]

vol. III: LIBRI V-VI, traduzione di Gioachino Chiarini, commento di Gianpiero Rosati. [I ED.]

Manilio, *Il poema degli astri (Astronomica)*

introduzione e traduzione di Riccardo Scarcia, testo critico a cura di Enrico Flores, commento a cura di Simonetta Feraboli e Riccardo Scarcia.

vol. I: LIBRI I-II [II ED.]

vol. II: LIBRI III-V. [I ED.]

Seneca, *Ricerche sulla natura*

a cura di Piergiorgio Parroni. [III ED.]

Le parole dimenticate di Gesù

a cura di Mauro Pesce. [IX ED.]

La preghiera dei cristiani

a cura di Salvatore Pricoco e Manlio Simonetti. [II ED.]

L'Apocalisse di Giovanni

a cura di Edmondo Lupieri. [V ED.]

L'Anticristo

3 volumi, a cura di Gian Luca Potestà e Marco Rizzi.

vol. I: IL NEMICO DEI TEMPI FINALI. TESTI DAL II AL IV SECOLO. [I ED.]

Flavio Giuseppe, *La Guerra giudaica*
a cura di Giovanni Vitucci.
Con un'appendice sulla traduzione in russo antico a cura di Natalino Radovich

vol. I: LIBRI I-III [X ED.] vol. II: LIBRI IV-VII. [X ED.]

Plutarco, *Le vite di Teseo e di Romolo*
a cura di Carmine Ampolo e Mario Manfredini. [IV ED.]

Plutarco, *Le vite di Licurgo e di Numa*
a cura di Mario Manfredini e Luigi Piccirilli. [V ED.]

Plutarco, *Le vite di Temistocle e di Camillo*
a cura di Carlo Carena, Mario Manfredini e Luigi Piccirilli. [IV ED.]

Plutarco, *Le vite di Cimone e di Lucullo*
a cura di Carlo Carena, Mario Manfredini e Luigi Piccirilli. [III ED.]

Plutarco, *Le vite di Nicia e di Crasso*
a cura di Maria Gabriella Angeli Bertinelli, Carlo Carena, Mario Manfredini e Luigi Piccirilli. [I ED.]

Plutarco, *Le vite di Demetrio e di Antonio*
a cura di Luigi Santi Amantini, Carlo Carena e Mario Manfredini. [II ED.]

Plutarco, *Le vite di Lisandro e di Silla*
a cura di Maria Gabriella Angeli Bertinelli, Mario Manfredini, Luigi Piccirilli e Giuliano Pisani. [I ED.]

Plutarco, *Le vite di Arato e di Artaserse*
a cura di Mario Manfredini, Domenica Paola Orsi e Virginio Antelami. [IV ED.]

Plutarco, *La vita di Solone*
a cura di Mario Manfredini e Luigi Piccirilli. [V ED.]

Anonimo, *Origine del popolo romano*
a cura di Giovanni D'Anna, corredo iconografico a cura di Carlo Gasparri. [III ED.]

Il Cristo
vol. I: TESTI TEOLOGICI E SPIRITUALI DAL I AL IV SECOLO
a cura di Antonio Orbe e Manlio Simonetti; [VII ED.]

vol. II: TESTI TEOLOGICI E SPIRITUALI IN LINGUA GRECA DAL IV AL VII SECOLO, a cura di Manlio Simonetti; [VI ED.]

vol. III: TESTI TEOLOGICI E SPIRITUALI IN LINGUA LATINA DA AGOSTINO AD ANSELMO DI CANTERBURY, a cura di Claudio Leonardi; [IV ED.]

vol. IV: TESTI TEOLOGICI E SPIRITUALI IN LINGUA LATINA DA ABELARDO A SAN BERNARDO, a cura di Claudio Leonardi; [IV ED.]

vol. V: TESTI TEOLOGICI E SPIRITUALI DA RICCARDO DI SAN VITTORE A SANTA CATERINA DA SIENA, a cura di Claudio Leonardi. [IV ED.]

Atti e Passioni dei Martiri

a cura di A.A.R. Bastiaensen, A. Hilhorst, G.A.A. Kortekaas, A.P. Orbán, M.M. van Assendelft; traduzioni di Gioachino Chiarini, G.A.A. Kortekaas, Giuliana Lanata, Silvia Ronchey. [VI ED.]

Testi gnostici in lingua greca e latina

a cura di Manlio Simonetti. [V ED.]

Pausania, *Guida della Grecia*

10 volumi, a cura di Domenico Musti e Mario Torelli.
Testo, traduzione e commento di L. Beschi, G. Maddoli, M. Moggi, D. Musti, M. Nafissi, M. Osanna, V. Saladino, M. Torelli.

vol. I: LIBRO I: L'ATTICA
a cura di Domenico Musti e Luigi Beschi; [VII ED.]

vol. II: LIBRO II: LA CORINZIA E L'ARGOLIDE
a cura di Domenico Musti e Mario Torelli; [V ED.]

vol. III: LIBRO III: LA LACONIA
a cura di Domenico Musti e Mario Torelli; [V ED.]

vol. IV: LIBRO IV: LA MESSENIA
a cura di Domenico Musti e Mario Torelli; [IV ED.]

vol. V: LIBRO V: L'ELIDE E OLIMPIA
a cura di Gianfranco Maddoli e Vincenzo Saladino; [IV ED.]

vol. VI: LIBRO VI: L'ELIDE E OLIMPIA
a cura di Gianfranco Maddoli, Massimo Nafissi e Vincenzo Saladino; [II ED.]

vol. VII: LIBRO VII: L'ACAIA
a cura di Mauro Moggi e Massimo Osanna; [III ED.]

vol. VIII: LIBRO VIII: L'ARCADIA
a cura di Mauro Moggi e Massimo Osanna. [II ED.]

Claudio Tolomeo, *Le previsioni astrologiche (Tetrabiblos)*

a cura di Simonetta Feraboli. [V ED.]

Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*

a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani. [IX ED.]

Inni orfici

a cura di Gabriella Ricciardelli. [II ED.]

Il viaggio dell'anima
a cura di Manlio Simonetti, Giuseppe Bonfrate e Piero Boitani. [II ED.]

Origene, *Il Cantico dei cantici*
a cura di Manlio Simonetti. [II ED.]

Giuliano Imperatore, *Alla Madre degli dei (e altri discorsi)*
introduzione di Jacques Fontaine, testo critico a cura di Carlo Prato, traduzione e commento di Arnaldo Marcone. [VII ED.]

Anonimo, *Le cose della guerra*
a cura di Andrea Giardina. [III ED.]

Basilio di Cesarea, *Sulla Genesi*
a cura di Mario Naldini. [III ED.]

Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè*
a cura di Manlio Simonetti. [III ED.]

Il Manicheismo
4 volumi, a cura di Gherardo Gnoli.

vol. I: MANI E IL MANICHEISMO
introduzione e cura di Gherardo Gnoli con la collaborazione di Luigi Cirillo, Serena Demaria, Enrico Morano, Antonello Palumbo, Sergio Pernigotti, Elio Provasi, Alberto Ventura, Peter Zieme. [III ED.]

vol. II: IL MITO E LA DOTTRINA. I TESTI MANICHEI COPTI E LA POLEMICA ANTIMANICHEA
introduzione e cura di Gherardo Gnoli con la collaborazione di Carlo G. Cereti, Riccardo Contini, Serena Demaria, Sergio Pernigotti, Andrea Piras, Alberto Ventura. [I ED.]

vol. III: IL MITO E LA DOTTRINA. TESTI MANICHEI DELL'ASIA CENTRALE E DELLA CINA
a cura di Gherardo Gnoli con la collaborazione di Carlo G. Cereti, Enrico Morano, Antonello Palumbo, Elio Provasi, Aloïs van Tongerloo, Peter Zieme. [I ED.]

Sant'Agostino, *Commento ai Salmi*
a cura di Manlio Simonetti. [VII ED.]

Sant'Agostino, *Confessioni*
testo criticamente riveduto a cura di Manlio Simonetti, traduzione di Gioachino Chiarini.

vol. I: LIBRI I-III, a cura di Jacques Fontaine, José Guirau, Marta Cristiani, Luigi F. Pizzolato, Paolo Siniscalco; [IV ED.]

vol. II: LIBRI IV-VI, a cura di Patrice Cambronne, Luigi F. Pizzolato, Paolo Siniscalco; [III ED.]

vol. III: LIBRI VII-IX, a cura di Goulven Madec, Luigi F. Pizzolato; [III ED.]

vol. IV: LIBRI X-XI, a cura di Marta Cristiani, Aimé Solignac; [III ED.]

vol. V: LIBRI XII-XIII, a cura di Jean Pépin, Manlio Simonetti. [II ED.]

Sant'Agostino, *L'istruzione cristiana*

a cura di Manlio Simonetti. [III ED.]

Orosio, *Le Storie contro i pagani*

a cura di Adolf Lippold, traduzioni di Aldo Bartalucci e Gioachino Chiarini.

vol. I: LIBRI I-IV [IV ED.] vol. II: LIBRI V-VII. [IV ED.]

VITE DEI SANTI DAL III AL VI SECOLO
sotto la direzione di Christine Mohrmann

Vita di Antonio

introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, traduzione di Pietro Citati e Salvatore Lilla; [VIII ED.]

Palladio, *La Storia Lausiaca*

introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, traduzione di Marino Barchiesi; [VI ED.]

Vita di Cipriano, Vita di Ambrogio, Vita di Agostino

introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di A.A.R. Bastiaensen, traduzioni di Luca Canali e Carlo Carena; [IV ED.]

Vita di Martino, Vita di Ilarione, In memoria di Paola

introduzione di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di A.A.R. Bastiaensen e J.W. Smit, traduzioni di Luca Canali e Claudio Moreschini. [V ED.]

La Regola di san Benedetto e le Regole dei Padri

a cura di Salvatore Pricoco. [V ED.]

Gregorio Magno, *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*

introduzione e commento a cura di Salvatore Pricoco, testo critico e traduzione a cura di Manlio Simonetti.

vol. I: LIBRI I-II [II ED.] vol. II: LIBRI III-IV. [I ED.]

I detti islamici di Gesù

a cura di Sabino Chialà, traduzione di Ignazio De Francesco. [I ED.]

Beda, *Storia degli Inglesi (Historia ecclesiastica gentis Anglorum)*
2 volumi, a cura di Michael Lapidge, traduzione di Paolo Chiesa.

vol. I: LIBRI I-II. [II ED.]

Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*
a cura di Lidia Capo. [VIII ED.]

Giovanni Scoto, *Omelia sul Prologo di Giovanni*
a cura di Marta Cristiani. [IV ED.]

Rodolfo il Glabro, *Cronache dell'anno Mille*
a cura di Guglielmo Cavallo e Giovanni Orlandi. [VIII ED.]

Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*
a cura di Salvatore Impellizzeri, Ugo Criscuolo, Silvia Ronchey; introduzione di Dario Del Corno.

vol. I: LIBRI I-VI 75 [V ED.] vol. II: LIBRI VI 76-VII. [V ED.]

Trattati d'amore cristiani del XII secolo
a cura di Francesco Zambon.

vol. I, [II ED.] vol. II. [II ED.]

Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio (Narrazione cronologica)*
3 volumi, a cura di Alexander P. Kazhdan, Jan-Louis van Dieten, Riccardo Maisano e Anna Pontani.

vol. I: LIBRI I-VIII [I ED.] vol. II: LIBRI IX-XIV. [II ED.]

La letteratura francescana
4 volumi, a cura di Claudio Leonardi.

vol. I: FRANCESCO E CHIARA D'ASSISI
introduzione e cura di Claudio Leonardi; traduzioni di Claudio Leonardi, Luigi G.G. Ricci, Emore Paoli, Daniele Solvi; commento di Daniele Solvi; [III ED.]

vol. II: LE VITE ANTICHE DI SAN FRANCESCO
introduzione e cura di Claudio Leonardi; traduzioni di Roberto Gamberini, Claudio Leonardi, Daniele Solvi, Francesco Stella; commento di Daniele Solvi. [II ED.]

Rolandino, *Vita e morte di Ezzelino da Romano (Cronaca)*
a cura di Flavio Fiorese. [III ED.]

Bonvesin da la Riva, *Le meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*
a cura di Paolo Chiesa. [I ED.]

La caduta di Costantinopoli
testi greci, latini, italiani, francesi, slavi..., a cura di Agostino Pertusi.

vol. I: LE TESTIMONIANZE DEI CONTEMPORANEI; [VI ED.]

vol. II: L'ECO NEL MONDO. [VI ED.]

Lorenzo Valla, *L'arte della grammatica*
a cura di Paola Casciano. [III ED.]

Questo volume è stato impresso
nel mese di settembre dell'anno 2009
presso la G. Canale & C. S.p.A.
Borgaro Torinese (TO)
per conto della Mondadori Printing S.p.A.

Stampato in Italia – Printed in Italy